SHL
WITHDRAWN

ABBONATEVI ENTRO IL 31 DICEMBRE 1947!

Coloro che invieranno entro il 31 *dicembre p. v. la quota di abbonamento per l'annata* 1948 *godranno di una eccezionale riduzione di* 350 *lire sul prezzo dell'abbonamento stesso.*

La quota di abbonamento ed il prezzo del fascicolo praticati nel 1947, già molto convenienti in partenza, risultarono quanto mai inadeguati fin dalla metà dell'annata. Cionostante l'Amministrazione, per tenere fede al proprio impegno, non volle richiedere una integrazione agli abbonati, anche se ciò significava ed ha significato sempre di più un notevole disavanzo amministrativo. Tuttavia ora, non tanto per rivalersi, ma almeno per approssimarsi ai nuovi costi già da mesi in atto della carta e della mano d'opera, l'Amministrazione si vede costretta ad elevare per il 1948 la quota di abbonamento annuo ed il prezzo del singolo fascicolo.

Col 1948 *il prezzo del singolo fascicolo bimestrale di* 120-140 *pp. sarà di L.* 250 (6 fascicoli comperati separatamente: L. 1.550) *ed il prezzo dell'abbonamento annuo* (6 fascicoli di circa 800 pp.) *di L.* 1.300.

Ma per favorire i vecchi abbonati e quelli che intendono abbonarsi, l'Amministrazione concede ad essi, purché inviino la quota di abbonamento entro il 31.XII. 1947, una eccezionale riduzione di 350 lire. *La quota di abbonamento per il* 1948 *versata entro il dicembre p. v. importa quindi la somma di L.* 950, *anziché di L.* 1.300.

Chi invia la propria quota e quella di un n u o v o abbonato riceverà in omaggio un « Quaderno di Belfagor ». Chi invia la quota di cinque n u o v i abbonati ha diritto inoltre ad un sesto abbonamento gratuito.

Anche nel 1948, accanto ai fascicoli bimestrali della rivista, uscirà un « Quaderno » straordinario, che verrà dedicato alla « Storiografia europea contemporanea ». *Esso verrà inviato a suo tempo a metà prezzo a tutti gli abbonati per il* 1948 *che si saranno prenotati.* Si tornano ad assicurare quegli abbonati a cui non è stato ancora inviato il II fascicolo del 1946 perché esaurito, che esso verrà ristampato.

Abbonamento per il 1948 fra le tre riviste Vallecchi: « Belfagor » (L. 1300), « Letteratura » (L. 1500), « L'Vltima » (L. 1500), cumulativamente: L. 3400 (riduzione 20 %). Cumulativo fra « Belfagor » e « Letteratura » ovvero fra « Belfagor » e « L'Vltima »: L. 2200.

ESTERO: Abbonamento annuo per il 1948: L. 1.900 o valuta corrispondente (se versato entro il 31 dicembre 1947: L. 1.700). Per l'invio degli abbonamenti i lettori stranieri sono consigliati di valersi dei nostri incaricati all'estero (*Francia:* L. Petroni, Maison du Japon, 9 Boulevard Jourdan, Paris XIV; *Svizzera*: R. T. Castiglione, 56 Rue du Frontnex, Genève; *Inghilterra:* N. Papp, 75 Regency Lodge, Avenue Road, London N. W. 3; *U. S. A.*: G. E. Stechert; 31 E. 10th Stret, New York 3, N. Y.), o di mettersi altrimenti in rapporto con la Amministrazione.

SHL
WITHDRAWN

SAGGI E STUDI

L'ARTE E LE ARTI *

Esiste l'Arte o esistono le arti ? Ecco un terreno su cui le opinioni dei filosofi e quelle degli artisti sembrano oggi difficilmente conciliabili. I primi, infatti, vedono nel passaggio da un'arte all'altra una pura variazione di strumenti e di tecniche, che non può interessare il concetto generale dell'Arte; i secondi, invece, non riescono ad ammettere che si possano stabilire dei principi intorno all'Arte, senza tener conto delle innumerevoli differenze, nell'impostazione e nei risultati, che, secondo loro, presentano le varie arti, considerate separatamente. In che senso risolvere questo dissidio fra l'Arte e le arti, fra i filosofi e gli artisti o, più esattamente, fra l'unità delle arti e la loro molteplicità ?

È interessante notare, innanzi tutto, che le posizioni contrastanti sono meno rigide di quanto potrebbe apparire a prima vista. Il principio dell'unità delle arti, del cui uso sembrano oggi responsabili i filosofi, probabilmente non avrebbe potuto essere raggiunto senza la solidarietà degli artisti, che da oltre un secolo hanno collaborato alla sua affermazione. Ma c'è di più. Mentre infatti la rifiutano in sede teorica, gli artisti sembrano oggi riflettere, nel loro lavoro, le conseguenze di una concezione unitaria delle arti. Come spiegare altrimenti la tendenza che si nota in tutta l'arte contemporanea a voler raggiungere, con la materia e la tecnica di una determinata arte, gli effetti che si ottengono spontaneamente con i mezzi espressivi delle altre ? Così si concepisce la poesia come musica, la scultura come pittura, la pittura come poesia, e si dimostra, indirettamente, che i limiti fra le arti non esistono e che ognuna può invadere il terreno dell'altra. Gli artisti, dunque, hanno collaborato nel secolo scorso, a loro modo, all'affermazione dell'unità delle arti; ne subiscono per molti aspetti i riflessi nel loro lavoro ancora oggi; ma non sanno rassegnarsi ad accettare la conseguenza teorica per cui, affermata un'estetica unitaria dell'Arte, cade automaticamente ogni possibilità di fondare estetiche particolari e distinte per le varie arti. Prima di essere in dissidio con i filosofi, gli artisti appaiono quindi in contrasto con se stessi.

* Questo studio si limita a un esame del rapporto fra le arti e l'Arte, intesa come « memoria ». La soluzione di alcune difficoltà, suscitate dalla nostra impostazione, e un suo ulteriore svolgimento, saranno dati in un altro articolo, *La successione delle arti*, che apparirà nella rivista « Letteratura ».

D'altra parte i filosofi, se non con se stessi, sono in difficoltà nei confronti del passato. Essi non possono dimenticare che una tradizione secolare ha creduto nei limiti delle arti. Come è stato possibile tutto questo? È stato certo chiarito e confutato l'errore; ma non è stata messa in chiaro lucidamente la ragione per cui esso fu possibile. E per così lungo tempo. La ragione che permise l'errore potrebbe essere distinta dall'errore stesso e riferirsi ad una condizione inseparabile dalla natura dell'arte. Ed è forse proprio l'inconsapevole difesa di questa condizione che impedisce oggi agli artisti di accettare, nelle sue estreme conseguenze, la teoria dell'unità delle arti cui pure sono così strettamente legati. Sotto questo aspetto, il compito di chi esamini oggi il problema potrebbe essere non tanto di revocare in dubbio l'opinione corrente, quanto di vedere se la teoria unitaria non abbia sacrificato, involontariamente, una condizione essenziale dell'esperienza concreta dell'Arte, che invece era rispettata dalla vecchia teoria dei limiti delle arti. Forse, infatti, i dubbi degli artisti non si rivolgono all'unità dell'Arte in se stessa, che essi hanno contribuito e contribuiscono ad affermare; ma al modo con cui tale unità viene intesa dall'estetica d'oggi. Dobbiamo allora chiederci: vi è un modo diverso di intendere l'unità dell'Arte? E non potrebbe questo diverso modo rispondere, insieme, alle esigenze dei filosofi e a quelle degli artisti?

È proprio con questa fiducia che iniziamo uno studio dell'Arte e delle arti, nonostante la difficoltà del tema, intorno al quale si condensano le maggiori incertezze dell'estetica contemporanea. Si consideri un esempio (uno dei tanti possibili): fra un dipinto, una poesia e una musica corre una differenza uguale a quella che si osserva confrontando fra loro, separatamente, due dipinti, due poesie, due musiche? La teoria dell'unità delle arti risponde che corre, in entrambi i casi, la la stessa differenza: quella che sempre divide due diverse opere d'arte. Ma è proprio questa la risposta che non soddisfa interamente. Perché fra due dipinti oppure fra due musiche si avverte istintivamente, al di là della differenza fra due diverse opere d'arte, una parentela che non si riscontra più quando si passa a confrontare fra loro un dipinto e una musica. Non è difficile immaginare tutte le possibili vie che può prendere la discussione di questo tema: riferimenti particolari, confronti di opere, di stili, di epoche, di artisti; supposizioni facili ed arbitrarie; paradossi appariscenti. Avrete così una delle tante discussioni che si ripetono oggi intorno a problemi di estetica. Discussioni talvolta assai vivaci, che hanno ormai le loro inevitabili vittime: probabilmente, ognuno di noi può indicare fra le sue conoscenze almeno una persona che è disposta a dedicare qualche ora della sua giornata a una discussione sulle arti o su uno dei numerosi quesiti che la loro pratica suggerisce. E ognuna di queste persone ha ormai il suo problema particolare, il suo assillo. È triste riconoscere che la maggior parte di queste discussioni, nella condizione in cui si presentano, sono per lo più insolubili. Ma forse le incertezze sarebbero dissipate se ci fosse un modo diverso d'intendere l'unità dell'Arte; mentre la nostra ricerca, se approdasse a risultati concreti, ci aiuterebbe a mostrare che anche sotto il vecchio errore della divisione delle arti si nascondeva una verità. Ci aiuterebbe, cioè, a rendere al passato la giustizia che gli è dovuta.

1. Esperienza sensibile e memoria pratica

Le opere d'arte, sia che vengano percepite secondo la loro vera natura, sia che vengano fraintese e considerate sotto aspetti diversi da quello estetico, si affacciano alla nostra coscienza attraverso l'esperienza sensibile. Cerchiamo di isolare, in questa esperienza, una condizione che può interessare particolarmente il nostro tema: il riconoscimento di un oggetto con l'impiego diretto di uno solo dei nostri sensi. Questa ricerca ci offre subito l'occasione a un confronto fra arte e natura o, se si vuole, fra esperienza normale e esperienza estetica, o, infine, fra i sensi e le arti. Vedremo probabilmente che molte difficoltà che si accumulano intorno al nostro tema, derivano da un parallelo inconsapevolmente stabilito, dall'estetica recente, fra l'unità dei sensi e l'unità delle arti. E quindi da una inesatta concezione dell'unità dell'arte.

Vediamo subito qualche esempio. Dal chiuso della nostra stanza ci viene fatto di udire, improvvisamente, il rumore di una fontana che scorre. La sensazione che noi percepiamo è quella auditiva; ma certo non è essa, da sola, a produrre in noi il riconoscimento dell'oggetto. C'è anche altro. E infatti il suono della fontana trascina con sé, mentre lo percepiamo, non soltanto la sensazione visiva dell'acqua che scorre; ma anche il sapore di essa (o piuttosto la sua particolare assenza di sapore) e l'impressione tattile della sua freschezza che si propaga in tutto il nostro sangue. Così per strada, camminando, noi riconosciamo subito, con un solo sguardo veloce, gli oggetti che i negozi ci offrono nelle loro vetrine: un negozio di frutta ci offrirà in uno sguardo solo, non soltanto il diverso colore e la diversa forma della frutta esposta, ma tutte le sensazioni necessarie a completare tale diversità (impressioni tattili, sapore, colore e succosità della polpa, forma del nocciolo). Così la vista di una pesca e di una pera sarà anche la diversa sensazione del loro sapore e della loro resistenza al tatto. Viceversa, prendendo e mangiando della frutta al buio, alle impressioni tattili e al sapore si unirà la sensazione visiva della forma esterna e del colore. Allo stesso modo, entrando al buio in una stanza ove siano dei fiori, il profumo, poniamo, delle rose ci susciterà immediatamente l'immagine del fiore. Viceversa i fiori di un giardino che guardiamo da lontano ci offriranno, insieme alla vista, la sensazione concomitante del loro diverso profumo, mano a mano che arriveremo a riconoscerli. Così, infine, le voci dei nostri familiari o amici che ci vengono dalla stanza accanto, ci suggeriscono, alla sola differenza del loro timbro, l'aspetto delle diverse persone che di volta in volta intervengono nel discorso.

Che cosa possiamo ricavare da tutti questi diversi esempi, che possono naturalmente essere estesi all'infinito ? In tutti i casi, la percezione diretta degli oggetti è avvenuta attraverso un senso solo; eppure essa ha sempre determinato la presenza dell'oggetto alla coscienza in tutta la sua complessità. Ogni volta abbiamo avuto insieme, delle sensazioni *reali* (come il rumore dell'acqua che scorre) e delle sensazioni concomitanti *immaginate* (come la limpidezza, il gusto e la freschezza dell'acqua). Così abbiamo potuto ricostruire, immaginandole, le sensazioni che i sensi non ci offrivano direttamente. Ciò ha potuto verificarsi perché tutti i sensi si incon-

trano nella memoria, nella quale ogni modificazione dello stato fisico, prodotta dalla presenza di un oggetto ad uno dei sensi, richiama spontaneamente tutte le altre modificazioni che l'oggetto suole produrre quando viene percepito insieme, da tutti i sensi. Possiamo concludere dicendo che *nell'esperienza normale, il cadere di un oggetto sotto uno dei nostri sensi, implica, attraverso la memoria, la percezione completa dell'oggetto con tutti gli altri sensi.* L'oggetto è, dunque, per una parte affidato ad uno dei sensi, e per l'altra alla memoria, che richiama tutte le sensazioni concomitanti necessarie a completare la presenza sensibile dell'oggetto percepito. Possiamo dunque modificare la precedente conclusione in quest'altra: *nell'esperienza normale, in ogni senso sono contenuti, attraverso la memoria, tutti gli altri sensi.*

Ma così abbiamo tralasciato un aspetto importante che pure è intervenuto (senza che ce ne siamo resi conto con esattezza) in tutte le esperienze da noi evocate. Infatti quando riconosciamo un oggetto, l'affacciarsi alla memoria di sensazioni immaginate, accanto all'unica sensazione reale offerta da uno dei sensi, si accompagna alla certezza che le sensazioni immaginate possono, alla loro volta, divenire reali e quindi essere provate direttamente e, per dir così, verificate nella loro esattezza.

Noi possiamo infatti scendere nel giardino o comunque nel cortile o nella piazza dove è la fontana che abbiamo sentito scorrere, possiamo vedere l'acqua mentre scorre, berla e bagnarci con essa, sentendone la freschezza per tutto il corpo. Anche se noi non potessimo muoverci dalla nostra stanza e non potessimo, per qualsiasi ragione, vedere la fontana di cui abbiamo udito il rumore, resterebbe sempre la sicurezza che — ove fossero rimossi gli ostacoli momentanei che ci impediscono di compierla — l'esperienza completa dell'oggetto sarebbe possibile con tutti i sensi. È vero che l'acqua della fontana potrebbe essere non potabile o comunque di sapore sgradevole o che addirittura potremmo esserci ingannati e avere scambiato, ad esempio , il fruscio degli alberi al vento con lo scorrere dell'acqua. Ma in tutti questi casi l'errore consiste esattamente nel fatto che avevamo data come reale una sensazione che la nostra esperienza diretta ci obbliga a sostituire con un'altra. La delusione c'è, dunque, proprio perché eravamo sicuri di trovare una realtà diversa: quella che avevamo immaginato all'atto del riconoscimento dell'oggetto. Bisogna quindi aggiungere alla conclusione di poco fa che in ogni senso non sono contenuti soltanto attraverso la memoria, tutti gli altri sensi; ma anche la certezza che ciascuno di essi potrà essere influenzato direttamente dalle caratteristiche sensibili dell'oggetto. Cioè: *il riconoscimento di un oggetto attraverso uno dei sensi è anche certezza della realizzabilità di tutte le sensazioni laterali, momentaneamente ricostruite con la memoria, le quali potranno, appena se ne presenti la necessità o l'occasione, essere percepite direttamente.*

La possibilità di impiegare uno solo dei sensi per il riconoscimento degli oggetti è quella che ci consente di vivere e di agire speditamente. Ma essa non può esistere senza la nostra certezza nei suggerimenti collaterali della memoria. Perché in ogni caso noi ci comportiamo come se fossimo assolutamente sicuri, secondo l'esempio già accennato, che entrando nel negozio di frutta e assaggiando quella che ci è apparsa, agli occhi, una pesca, incontreremo la sensazione tattile della buccia

lanosa e il sapore della polpa, che avevamo già immaginato nel riconoscere il frutto e nel dire a noi stessi il suo nome. Dove ci si potrebbe chiedere: non è addirittura, questa certezza, la certezza di un futuro ? Noi ci comportiamo ogni volta come se fossimo sicuri di ciò che accadrà quando l'esperienza dell'oggetto avverrà direttamente con tutti i sensi. Tanto sicuri che non usiamo normalmente nessun controllo verso noi stessi. Per lo più noi riconosciamo alla sola vista gli oggetti che ci circondano. Ci fidiamo dei nostri occhi, così come in altre occasioni, ci fidiamo dell'udito o del sapore o di un altro dei nostri sensi, e non chiediamo di più.

Ma, a guardar bene, ciò che può apparire come la sicurezza di un futuro è proprio invece il contrario, e cioè la sicurezza di un passato. La memoria non può richiamarci, di volta in volta, nella sensibilità pratica, se non ciò che noi vi abbiamo posto nel corso della nostra vita e delle nostre esperienze. Entrate nella stanza buia dove ci sia il profumo di un fiore sconosciuto; guardate nella vetrina dove sono esposti dei frutti esotici, che voi vedete per la prima volta; osservate da lontano, nel giardino, dei fiori che non avete mai visto prima di ora; ascoltate, nella stanza accanto, insieme alle voci familiari, quella di uno sconosciuto e allora la sensazione di volta in volta offerta da ognuno dei sensi interessati resterà se stessa (profumo, colore, forma, suono) senza che nessun'altra sensazione possa venire ad arricchirla. In questo caso non c'è riconoscimento e non c'è pertanto nessuna sicurezza. Anzi, è proprio il contrario della sicurezza: noi non sappiamo dire di fronte a chi o a quale oggetto ci troviamo.

Dobbiamo quindi concludere che tutta la certezza che si accompagna sempre, in noi, all'esperienza degli oggetti esterni, si riferisce unicamente al passato: di fronte ad un oggetto riconosciuto attraverso l'impiego di uno solo dei nostri sensi, l'esperienza pratica non ci offre che le sensazioni di quell'oggetto che i nostri sensi hanno a suo tempo percepito. Se queste sensazioni dirette ci sono state, esse saranno ripresentate alla coscienza dalla memoria, altrimenti no. E in questo caso il riconoscimento sarà impossibile. Si deve quindi riconoscere che nell'esperienza pratica la memoria offre di ogni oggetto, che si presenta ad uno dei sensi, quei particolari che essa ha già tratto, a suo tempo, dalla percezione dell'oggetto con tutti gli altri sensi. E se questa percezione non c'è stata, l'oggetto, naturalmente, non verrà riconosciuto.

Possiamo dunque dire che *nell'esperienza pratica uno dei sensi non offre di un oggetto niente di più di quanto gli altri sensi hanno già a suo tempo ricavato da esso.*

In questo caso, la memoria non è che una memoria meccanica e fedele: essa ci rende, di volta in volta, ciò che noi le abbiamo dato, o, piuttosto, ciò che le ha dato l'esperienza. E il risultato di tutto questo processo è che la nostra esperienza sensibile ci offre sempre degli oggetti reali, la cui realtà non può essere definita che in un modo solo: come realizzabilità della loro presenza per tutte le vie offerte dai sensi. Perché infine noi non siamo certi se non di ciò che abbiamo vissuto direttamente attraverso il nostro corpo, ed è questa certezza che la memoria ci rende di volta in volta, consentendoci di muoverci liberamente tra le cose senza essere costretti a rivivere ciò che abbiamo gia vissuto.

2. L'esperienza dell'arte

Passando ora all'esperienza estetica, possiamo renderci conto dell'opportunità dell'indagine che abbiamo iniziato, esaminando la percezione ordinaria attraverso uno solo dei sensi. Cosa accade per le arti? Non ripetono esse proprio questa particolare condizione dell'esperienza sensibile? La musica dà i suoni e parla all'orecchio, la pittura dà i colori e parla agli occhi, la scultura e l'architettura la forma, e possono parlare, oltre che agli occhi, anche al tatto. Ma in nessuno di questi casi la sensazione iniziale resta chiusa in se stessa. Un dipinto non ci dà soltanto delle sensazioni visive; ma ci suggerisce dei movimenti, che diventano movimenti dei nostri nervi e del nostro corpo, movimenti allo stato nascente, movimenti virtuali, e pertanto immagini: si può dire che di fronte ad ogni opera delle arti figurative, si determina in noi una danza sottintesa. In un dipinto, in una statua, o nella struttura di un edificio, noi seguiamo istintivamente i suggerimenti e le spinte e gli equilibri delle forze: li seguiamo col nostro corpo, col disegno veloce, in noi, dei movimenti nervosi corrispondenti agli impulsi che ci vengono dalle figure che osserviamo. Ed è proprio questa danza sottintesa che spiega come un dipinto o una statua o un monumento architettonico possano suggerirci dei sentimenti. Il passaggio ai sentimenti sarebbe inspiegabile o del tutto arbitrario, se non ammettessimo che l'oggetto che osserviamo viene silenziosamente *danzato* in noi. Si chiami con qualunque altra parola ciò che noi diciamo ora danza ; ma il fatto resta e a noi nessuna parola sembra in questo caso più appropriata (e ne diremo a suo tempo il perché). La danza sottintesa che si determina in noi di fronte a ogni opera di pittura, scultura o architettura, ci pone automaticamente in contatto con dei sentimenti: proprio come una determinata situazione sentimentale può, inversamente, essere espressa coi movimenti della danza. Noi dovremo certo insistere molto sulla funzione della danza, quando tenteremo di stabilire le origini e la successione, per dir così, delle arti. Per ora ci basti constatare che un dipinto suscita in noi dei movimenti (danzati) e per conseguenza dei sentimenti. Ma a tutto ciò basta la linea e non abbiamo ancora considerato gli effetti del colore. Il colore di un dipinto (e, parallelamente, il colorismo in un rilievo, in una scultura a tutto tondo o in un'opera architettonica) suggerisce invece delle senzazioni tonali che non possono prolungarsi in noi se non come suoni. È ciò che si potrebbe chiamare la musicalità di un dipinto (o statua o edificio architettonico), se non si dovesse poi riconoscere che la tonalità si precisa qui in effetti luminosi e che i suoni non sono che un'ombra, un riflesso interno: un'immagine vissuta dalla nostra memoria e non dal nostro corpo, proprio come poco fa la danza.

Viceversa le parole di un poema ci offriranno direttamente dei sentimenti, questi si prolungheranno con dei movimenti nervosi e con degli impulsi motori appena disegnati, nel nostro corpo; e di qui saremo di nuovo nella danza, sottintesa anche qui, con un processo inverso a quello del dipinto (dove si passava dai movimenti virtuali, danzati, al sentimento). E dalla danza usciamo alle linee e alle forme della pittura, della scultura e dell'architettura; mentre d'altra parte, quanto al suono, la parola lo contiene già in sé e vi arriva direttamente e non, come le arti

figurative, attraverso i toni luminosi e il colorismo visivo. Accade così che la poesia possa presentarsi talvolta quasi come puro suono, come in questo endecasillabo di D'Annunzio:

Erigone, Aretusa, Berenice

tre nomi propri, senza significato, se non quello suggerito dalla loro musicalità e dall'impasto che deriva dal loro accostamento. È l'inizio di un poema (*L'Oleandro*) e chi s'intende di poesia avverte subito in questo attacco quella fusione di compiacenza formale e di malinconia elegante, che si sviluppa poi in tutto il respiro del poema. Inversamente, il ritratto di Alcina nell'Ariosto, citato e commentato così acutamente dal Lessing nel suo *Laocoonte*, ci offre un esempio dell'estremo opposto: in cui la poesia non confina col suono ma con le forme e la luce.

Quanto alla musica, essa offre direttamente ritmo, armonia, melodia, tonalità; ma sopratutto attraverso la melodia e le modulazioni tonali richiama, come abbiamo visto, il colore della pittura; mentre il ritmo si presenta piuttosto, come nel disegno, in un contrasto di bianco e nero. Ad esempio, fra i vari strumenti, il pianoforte, più ritmico, suggerisce visioni in bianco e nero più vicine al disegno; mentre il violino, più melodico, suggerisce il cromatismo più ricco del colore. Sotto questo aspetto un'orchestra può suggerire i più diversi impasti coloristici. Come quelli che Baudelaire si compiaceva di notare nel *Lohengrin* wagneriano: « Je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même, d'arriver à quelque chose de plus ardent, et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme ». Così recentemente, il noto produttore americano Walt Disney ha potuto produrre un film (*Fantasia*) in cui brani famosi di musica moderna vengono offerti, al tempo stesso, all'orecchio e all'occhio: « vedrete dei suoni e udirete dei colori ».

Questi esempi, che anche qui possono seguitare senza fine, avranno servito a giustificare il parallelo che abbiamo stabilito fra una condizione dell'esperienza sensibile (quella dell'oggetto presente a uno dei sensi) e l'esperienza estetica. Anche di fronte alle opere d'arte noi abbiamo trovato, in tutti i casi, che le sensazioni percepite direttamente (colore, suono, forme tattili) si accompagnavano subito a sensazioni indirette, immaginate, che pure si delineavano con estrema esattezza: basterebbe l'esempio baudelairiano in cui la visione della musica giunge a un eccesso quasi calligrafico. Anche qui, accanto a sensazioni *reali*, si hanno sensazioni concomitanti *immaginate*. Anche qui infine ogni oggetto si è rivelato per una parte affidato ai sensi e per l'altra alla memoria. Possiamo allora concludere, parallelamente, che *nell'esperienza estetica il cadere di un'opera d'arte sotto uno dei nostri sensi implica, attraverso la memoria, la percezione completa dell'opera d'arte con tutti gli altri sensi?*

È subito chiara l'assurdità di una simile ipotesi: di fronte alla frutta esposta nella vetrina, l'esperienza sensibile, nella sua condizione normale, ci presentava, in-

sieme alla forma e al colore della pesca, percepiti direttamente, le sensazioni indirette del suo sapore e della sua buccia lanosa. Così il profumo delle rose nella stanza buia ci suscitava, insieme, la visione del fiore. Ed egualmente in tutti gli altri casi. Ma di fronte ad una natura morta di frutta le nostre sensazioni, dal colore e dalla forma degli oggetti, risalirà forse al sapore e alle sensazioni tattili? Tale, come si ricorderà, era la condizione in cui si trovava l'estetica dell'imitazione nella sua forma più gretta (che appare già superata in Aristotele). In tal caso, si condivide immediatamente l'ingenuità degli uccelli di Zeusi, che avevano preso tanto sul serio la sua uva dipinta, da volare a beccarla. Mentre tutti possiamo constatare che la sensazione del profumo è quella che più difficilmente ci viene suggerita da un dipinto di fiori, se è veramente un'opera d'arte; così come la sensazione della bellezza fisica è quella che più difficilmente ci viene fatto di accogliere, anche quando sembra imporsi direttamente come nella *Venere* di Giorgione o in quella di Tiziano.

Se dunque la percezione di un oggetto attraverso uno dei sensi, nella comune esperienza, richiama delle sensazioni concomitanti, che ci conducono sulla via dei sensi, la percezione di un'opera d'arte non sembra seguire questa via. Eppure, come abbiamo visto, anche la percezione di un'opera d'arte porta con sé, attraverso la memoria, delle sensazioni concomitanti immaginate. Da dove ci vengono queste sensazioni? Quando abbiamo parlato di danza, di sentimenti e di tonalità musicale di fronte a un dipinto, a una statua, o a un'opera architettonica, non abbiamo avuto l'impressione di percorrere la via dei sensi. Così la musicalità del verso di D'Annunzio che abbiamo ricordato dall'*Oleandro*, o la plasticità e il colore del ritratto di Alcina in Ariosto, non ci obbligano ad immaginare le sensazioni dell'esperienza comune. E la visione baudelairiana del *Lohengrin* non ci è parso che ricostruisse, dalle note della musica, delle sensazioni come quelle che il rumore dell'acqua ci aveva suscitato, quando siamo ricorsi ad esempi della esperienza sensibile. Non a caso, del resto, in un passo anteriore della lettera baudelairiana, si riconosce di ricorrere a « comparaisons empruntées à la peinture ». Sembra dunque che non il cammino dei sensi noi percorriamo di fronte ad un'opera d'arte quando integriamo le sensazioni percepite direttamente, con quelle concomitanti, offerte dalla memoria; ma piuttosto, si direbbe, il cammino delle arti.

In questo senso, la formula con cui abbiamo concluso il nostro esame del riconoscimento degli oggetti attraverso un senso solo, può essere applicata all'esperienza estetica sostituendo la parola « arte » alla parola « senso ». E abbiamo allora: *nell'esperienza estetica, in ogni arte sono contenute, attraverso la memoria, tutte le altre arti.*

Che è poi la formula in cui si esprime la teoria moderna dell'unità delle arti. Essa ci dice che non esistono le arti: ma l'Arte. Così come la formula parallela, sul piano della normale esperienza, ci diceva che non esistono i sensi, separati l'uno dall'altro, ma la loro fusione nella sensibilità e nella memoria.

Per questa via riesce anche più facile, più diretto, cogliere la distanza fra la vecchia estetica dell'imitazione e la moderna estetica dell'espressione. La prima, avendo del tutto confuso il piano delle arti con quello dei sensi, non valutava nella loro esatta portata i richiami complessi delle arti fra loro: tutto ciò che le

arti avevano di comune veniva affidato alla sensibilità. E poiché le sensazioni indirette suscitate, ad esempio, dalla visione della frutta dipinta venivano ricostruite attraverso i sensi (sapore, tatto, ecc.) alla maniera degli uccelli di Zeusi, inevitabilmente l'unità dell'oggetto estetico, stabilita attraverso i sensi, non aveva poi nessun bisogno di essere teorizzata nuovamente attraverso le arti. La divisione delle arti, anzi legata ai diversi procedimenti tecnici propri di ciascuna di esse, riusciva in certo senso comoda e pratica e incontrava del resto le preferenze e le simpatie degli artisti. Ciò spiega, in parte, come l'estetica dell'imitazione abbia potuto durare così a lungo, e come sia viva ancora nell'opinione comune. Essa confonde l'esperienza estetica, che è un'esperienza eccezionale, con l'esperienza fisica dei sensi, che è la nostra esperienza ordinaria. Ed è allora inevitabile che la familiarità di questa esperienza prevalga facilmente sull'eccezionalità dell'altra. Così si può dire che oggi l'opinione volgare, sullo stesso piano della vecchia estetica dell'imitazione, considera l'unità dell'arte nei sensi; mentre la opinione degli studiosi considera, ben più rigorosamente, l'unità delle arti nell'Arte. E i due punti di vista sono certo assai lontani.

Tuttavia, inconsapevolmente, allo stesso modo con cui l'estetica dell'imitazione aveva trasferito l'unità delle arti nell'unità dei sensi, l'estetica moderna, pur avendo ben distinto i due piani, ha concepito l'unità delle arti sul modello dell'unità dei sensi. Ed è proprio qui, a guardar bene, la ragione del dissidio fra gli artisti e i filosofi: perché gli artisti non riescono oggi a concepire il confluire delle arti nell'Arte allo stesso modo con cui si vedono i sensi confondersi nella sensibilità. Sotto questo aspetto, la vecchia estetica dell'imitazione, avendo confuso l'esperienza sensibile dell'arte nella unità dei sensi, lasciava poi alle arti una individuazione che, anche se deve certamente essere rifiutata nella forma con cui l'avanzava l'estetica classica e ancora l'estetica moderna sino alla fine del Settecento (frazionando l'Estetica nelle estetiche delle singole arti), risponde, come vedremo, ad alcune esigenze e necessità che sono profondamente radicate nella natura stessa dell'Arte. La cui indipendenza dall'esperienza sensibile attende ormai di essere chiarita anche in questo: che l'unità delle arti non deve essere concepita, com'è inconsapevolemente oggi, sul modello dell'unità dei sensi.

3. Arte, arti e opere d'arte

Il confronto dell'esperienza delle arti con un aspetto dell'esperienza normale (riconoscimento dell'oggetto attraverso un solo dei sensi) ci ha fatto concludere che in entrambi i casi la sensazione reale (suono, forma colore) si unisce a sensazioni concomitanti, immaginate, offerte dalla memoria. Solo che nel primo caso gli elementi concomitanti vengono raggiunti per via dei sensi; mentre nel secondo per quella delle arti. Così, mutando la parola « senso » nella parola « arte », abbiamo potuto applicare, esattamente, all'esperienza estetica, la formula che ci era servita a definire una condizione dell'esperienza sensibile: nell'esperienza estetica, in ogni arte, sono contenute, attraverso la memoria, tutte le altre arti.

Abbiamo così trovato che la concezione dell'unità delle arti, come si presenta

nell'estetica contemporanea, si colloca su un piano corrispondente a quello dell'unità dei sensi nella sensibilità fisica. La vista dei fiori è anche percezione del loro profumo; il suono dell'acqua che scorre è anche percezione della sua freschezza; così un dipinto è anche musica, è anche poesia. Non hanno detto gli artisti romantici che ogni arte è musica ? E il teorico di oggi riprende questo motivo e lo estende: « Sì, ogni arte è musica, come ogni arte è pittura, poesia, scultura, architettura » [1]. Reversibilità delle arti, loro equivalenza e fusione; ecco la concezione odierna dell'unità delle arti. Sembra così che pur non essendo le arti e i sensi la stessa cosa, pur essendo anzi due esperienze assai lontane (e l'averle confuse fu l'errore della vecchia estetica), esse siano tuttavia in un rapporto di corrispondenza, assai vicino a quello che i matematici distinguono dalla eguaglianza e chiamano similitudine: nell'uno o nell'altro campo valgono, parallelamente, le medesime proprietà.

Ed invece continuando il nostro esame, seguendo fino in fondo il confronto fra le due esperienze, noi dovremo concludere che non può essere istituita fra di loro nessuna similitudine e che la unità delle arti dovrà essere concepita diversamente da come è concepita oggi: non dovrà più essere, cioè, modellata inconsapevolmente sull'unità dei sensi. Vediamo, dunque.

L'unità dei sensi nella sensibilità e nella memoria portava con sé la certezza che tutte le sensazioni laterali momentaneamente ricostruite con la memoria si sarebbero potute realizzare direttamente coi vari sensi. Tradotto sul piano estetico, ciò significa che l'unità delle arti porterebbe con sé la certezza della realizzazione diretta, a mezzo delle varie arti, di tutte le sensazioni che ogni arte offre indirettamente. E questa è oggi la posizione dell'estetica ufficiale. Così le varie gradazioni del rilievo (basso, medio e alto) potranno realizzare la terza dimensione che il dipinto *suggerisce;* la scultura a tutto tondo realizzerà le forme plastiche, anch'esse soltanto suggerite dal dipinto; la poesia realizzerà i sentimenti, che noi già ponemmo in contatto coi colori attraverso l'intermediario sottinteso della danza; e infine la musica realizzerà sensibilmente i richiami tonali che il dipinto suggerisce con la luce. E lo stesso procedimento si applica nei confronti di ogni opera d'arte. In questa condizione l'estetica moderna concepisce l'unità dell'Arte: come equivalenza e reversibilità delle arti.

E i difensori della teoria opposta, a suo tempo, concepivano la divisione tra le arti nel modo esattamente contrario. Ogni arte è sentita come intraducibile nell'altra. « Io stimo che il fine di un'arte debba essere solo quello a cui essa unicamente è atta » (Lessing). Così la teoria della divisione delle arti si presentava inconsapevolmente come l'esatta negazione dell'unità dei sensi. Ma, come abbiamo visto, era proprio l'unità dei sensi, ai quali veniva implicitamente ricondotta tutta l'esperienza estetica, che serviva a stabilire quei rapporti e quei contatti fra le arti che l'osservazione di esse continuamente presentava e che quindi non potevano essere negati. Si può quindi dire che la vecchia estetica ammetteva implicitamente nei sensi l'unità delle arti; mentre poi teorizzava, nelle diverse estetiche limitate a ciascuna di esse, la loro diversità. La vecchia estetica appare dunque

[1] CROCE: *Problemi di estetica*, III ediz. 1940, p. 233.

contradditoria: essa ammetteva, insieme, l'unità e la differenziazione delle arti. L'estetica di oggi è più rigorosa: essa afferma l'unità delle arti e nega fra di loro ogni diversità che non sia esteriore ed illusoria.

Abbiamo già accennato alle difficoltà che nascono da una simile concezione e non si può negare che uscirne è estremamente difficile. Si prenda infatti qualsiasi opera d'arte. Essa contiene in sé tutte le arti, secondo la teoria ufficiale dell'unità. Come si potrebbe affermare che ciò è inesatto ? Evidentemente, mostrando che l'opera in questione, poniamo un dipinto, non potrà mai essere una poesia; o che una musica non potrà mai essere un dipinto, o che una scultura non potrà essere una architettura, conservando intatto il suo significato. Ciò può sembrare piuttosto semplice. E poi è una via battuta: la vecchia via, appunto, di Lessing. In verità, è fin troppo facile dimostrare che un'arte è intraducibile in un'altra. Se si tenta di tradurre una poesia in un dipinto, si ottiene un'opera tutta diversa dalla poesia da cui siamo partiti. Allo stesso modo, poniamo, un paesaggio dipinto non può mai essere scolpito a tutto tondo: e così resterà dimostrato che la pittura non sarà mai scultura.

Ma cosa risponde l'estetica moderna a questi tentativi ? Risponde che « nessun individuo artistico (nessun'opera d'arte) può essere trasfuso in un altro individuo artistico; ché non meno impossibile è tradurre un bassorilievo in un altro bassorilievo o una pittura a olio in un'altra pittura a olio » (Croce). Nessun'opera d'arte può essere tradotta in un'altra anche nell'ambito dello stesso mezzo espressivo. Non deve meravigliare che una poesia non possa essere percepita come dipinto, se essa non può neppure essere tradotta in un'altra poesia. Da molti anni ormai le cose sono a questo punto: che l'unità delle arti, così come è affermata, non è sempre convincente; ma d'altra parte ancora meno convincenti sono gli argomenti con cui viene combattuta.

È facile scorgere da che cosa deriva la difficoltà di questi argomenti. Le opere d'arte sono certo tutte diverse tra loro. Si prendano le opere di uno stesso artista: indubbiamente tutte riflettono la sua personalità ; ma ognuna la riflette diversamente. L'opera d'arte è infatti legata allo stato d'animo e lo stato d'animo muta inevitabilmente, nel tempo. Così la seconda stesura di un poema nasce nello scrittore da una diversa esperienza di vita: diversa, se non altro, perché include già quella che ha condotto alla prima stesura. Neppure lo stesso artista può dunque, a rigore, comporre due opere nel medesimo stato d'animo. Ma d'altra parte, se l'artista cambia, a maggior ragione l'opera sarà diversa: cambierà infatti non solo lo stato d'animo, ma anche la personalità dell'autore. In queste condizioni, non sarà mai possibile studiare il passaggio da un'arte all'altra. L'eventuale mutamento che potrebbe essere prodotto nel passaggio dalla pittura alla poesia, si confonde facilmente con quello che sempre si produce nel passaggio da uno stato d'animo all'altro o da un artista all'altro. Ed è proprio di questa circostanza che si serve l'estetica odierna, di fronte a chiunque tenti di riprendere il tema dell'arte e delle arti, nelle stesse condizioni in cui lo trattò Lessing. È evidente infatti che il passaggio da un'arte all'altra potrà essere studiato solo in una condizione irreale ed assurda: restando fermi, cioè, l'artista e lo stato d'animo. *Occorre cioè supporre che*

uno stesso stato d'animo possa essere rappresentato dallo stesso artista in tutte le arti. Cosa ancora probabile, benché assai difficile, la seconda: che ci sia un artista capace di esprimersi, con la medesima perfezione, mediante tutti i mezzi espressivi delle varie arti che oggi conosciamo. Cosa assolutamente impossibile la prima: che lo stato d'animo possa restare il medesimo. Perché ciò accada, bisognerebbe supporre che dopo assersi espresso, poniamo, in pittura, l'artista non sia diverso a causa di questa esperienza; ma invece non sia avvenuto in lui alcun mutamento sostanziale. Che è cosa impossibile.

Tuttavia noi faremo questa assurda ipotesi e tenteremo questo esperimento. Sarà indubbiamente, lo studio del passaggio da un'arte all'altra, su un piano piuttosto irreale. Ma non è certo meno irreale studiare il movimento dei corpi nel vuoto, come accade alla fisica. Non resta dunque che tentare. Attraverso la sua stessa assurdità, il nostro esempio finirà forse col provarci qualche cosa.

Qual'è, innanzi tutto il vantaggio della posizione che ci siamo scelta ? Essa ci permette di evitare, nel passaggio da un'arte all'altra, qualsiasi mutamento che riguardi la personalità dell'artista e il suo stato d'animo (che abbiamo supposto immutabili) per fissare la nostra attenzione solo su ciò che potrebbe rendere ogni arte diversa dalle altre. Infatti ogni opera prodotta dall'artista sarà, nel nostro esempio, diversa dalle altre solo per quanto ogni arte è diversa dall'altra. E poiché l'estetica non concepisce oggi nessuna differenza fra un'arte e l'altra e le considera tutte equivalenti, ne viene che le opere del nostro artista dovranno essere perfettamente uguali fra loro. In ciascuna noi ritroveremo, sotto l'aspetto di una diversa materia (colore, suono, parola) ciò che già avevamo trovato nelle precedenti. Vista una, dunque, le avremo viste tutte. L'assurdità del nostro esempio dovrebbe permetterci di vedere più opere d'arte uguali fra loro. Proprio come la piuma e la pallina di piombo cadono, nel vuoto, alla stessa velocità.

Ma c'è una ragione ancora più sottile per cui il nostro esempio può interessarci ed acquistare persino un fascino per noi. Come nell'esperienza dei sensi, toccando e assaggiando la pesca che abbiamo visto nella vetrina, noi troviamo, vivendola direttamente, quella resistenza al tatto e quel sapore che avevamo immaginato; così ora la scultura ci darà le forme concrete che il dipinto ci suggeriva, la poesia ci darà i sentimenti; la musica la continuità e la successione, nel tempo, dei movimenti e dei toni che le linee e i colori offrivano solo nello spazio. Sarà come se, penetrati nell' interno di un'opera d'arte, ne cogliessimo gli aspetti che, variamente in una direzione o nell'altra, restano celati alla percezione diretta. Potremo osservare i vari aspetti dell'opera d'arte (quello che si dice spesso, impropriamente, il suo « mistero ») con la precisione con cui lo studioso di anatomia scopre l'interno dei corpi. Con la differenza che egli si trova di fronte a parti di un organismo privo di vita; mentre noi ci muoveremo ogni volta nell'organismo tutto intero e vivente. Nelle varie direzioni: del colore, del rilievo, delle parole, del suono e così via, noi troveremo espresso sempre lo stesso stato d'animo, egualmente vivo e completo Sarà quindi non solo come osservare uno stesso oggetto (lo stato d'animo) secondo tutti i profili, riconoscendone ogni volta la perfetta identità; ma addirittura trasferirci in lui, e condividere per un momento una diversa condizione nel tempo.

4. Un esempio

Nonostante l'astrazione e l'assurdità del nostro esempio, cercheremo di procedere, fin dove è possibile, servendoci di riferimenti diretti e concreti, tratti dall'esperienza delle arti.

Si ricordi un disegno di Michelangelo, lo schizzo per una *Pietà*, conservato ad Oxford, nell'Ashmolean Museum. Esso rappresenta il corpo del Cristo sorretto per le ascelle da un'altra figura, che emerge al di sopra di esso di tutte le spalle. La stessa composizione ritorna in un particolare del *Giudizio Universale* della Sistina e si ripete ancora con leggera variazione nella *Pietà* Palestrina, ora a Firenze, e in quella Rondanini di Roma. Ci troviamo quindi di fronte a un tema analogo trattato dallo stesso artista in tre diverse materie tecniche: disegno, dipinto e scultura. Certo il caso non è né potrebbe essere quello che abbiamo supposto. Serve tuttavia a rendere l'idea del processo che saremo costretti ad immaginare. Ammettiamo infatti che un artista, egualmente esperto nella tecnica di tutte le arti, si presti a riprodurre successivamente, per noi, uno stesso tema coi mezzi delle varie arti e che cominci dal disegno passando poi alla pittura, scultura, poesia, musica e a tutte le altre arti che conosciamo. Supponiamo naturalmente, benché impossibile, che il suo stato d'animo resti immutato e che egli rappresenti in tutte le arti lo stesso sentimento.

Per tenerci il più possibile vicini alla realtà, attraverso l'esempio michelangiolesco che abbiamo ricordato, possiamo anche concedere che il nostro artista si proponga come tema quello di una « Pietà » o, comunque, di una figura che amorevolmente sostiene un corpo abbandonato ed inerte. Così rientra in questo caso anche il particolare del *Giudizio Universale* in cui una figura femminile solleva il corpo di un risuscitato (mentre un tema analogo si osserva anche nella *Deposizione* su tavola della Galleria Nazionale di Londra). Riduciamo, naturalmente, le lievi differenze di tema e d'impostazione; serviamoci di queste opere michelangiolesche soltanto come di una falsariga, per non affidarci eccessivamente alla fantasia col nostro esempio: seguiamo il percorso dal disegno alle due sculture, attraverso il colore dell'affresco della Sistina e della *Deposizione* di Londra: avremo così occasione di passare attraverso la pittura e la scultura osservando nella prima due atteggiamenti distinti: il disegno in bianco e nero e il colore. Cosa accade in noi in tutto questo passaggio ?

Non dimentichiamo che secondo l'estetica d'oggi, se noi riuscissimo a superare le apparenze esteriori che rendono differenti le opere michelangiolesche e a realizzare del tutto, nell'immaginazione, le condizioni del nostro esempio, noi dovremmo trovare le opere tutte uguali fra loro e cioè, in ognuna, ciò che avevamo riscontrato nelle precedenti. Ebbene, nonostante tutte le difficoltà in cui il nostro esempio deve svolgersi per la sua stessa assurdità, noi dobbiamo riconoscere che l'eguaglianza delle varie opere prodotte dal nostro artista non sarà mai possibile. I colori, nel disegno, sono puramente immaginati: essi restano, cioè, la virtualità di tutti i colori possibili. Questa virtualità, per quanto possa essere conservata nel dipinto dalla perfezione

dell'artista, che abbiamo supposto eguale in tutte le arti, non potrà comunque abolire la scelta stessa dei colori, che dovrà necessariamente comparire nell'affresco o nel dipinto; mentre conservava la sua indeterminazione nel disegno. Ne deriva al primo passaggio dal disegno all'affresco, una specie di delusione, dovuta al fatto che l'osservatore non riesce ad abituarsi subito alla definizione del colore, che nel disegno gli si offriva ancora con infinite possibilità di realizzazione. D'altra parte la delusione, per dir così, ci sarebbe anche nel senso inverso, se il passaggio avvenisse dall'affresco al disegno, perché l'affresco ci permette di sentire più liberamente la linea, sciogliendola nei toni e negli impasti della luce, mentre nel disegno la linea prende il sopravvento e si definisce nettamente. E il disagio si ripeterà, inevitabilmente, passando dal dipinto al rilievo o alla scultura a tutto tondo: il rilievo realizza, in parte, quella terza dimensione che nel dipinto restava puramente suggerita; ma, mentre la realizza, inevitabilmente la offre in una condizione che esclude quell'ampiezza di possibilità che essa ancora conservava nel dipinto; viceversa è il colore che acquista, nel rilievo, la vastità dei suggerimenti che gli erano preclusi nel dipinto. Sembra quindi che basti aggiungere o sottrarre un dettaglio, anche apparentemente trascurabile, alla materialità di un'opera d'arte, per spostare tutto l'equilibrio su cui essa si regge. Così passando dal rilievo alla scultura a tutto tondo (e per esempio riferendoci alla *Pietà* Palestrina e a quella Rondanini) noi non abbiamo più alcuna limitazione del punto di vista e l'opera ci sta di fronte osservabile secondo infiniti profili, mentre abbiamo però una maggiore limitazione delle grandezze, che il tutto tondo definisce interamente, mentre restavano più interminate nel rilievo, nella pittura e nel disegno. Anche qui, dunque, si è avuto uno spostamento di equilibrio. Il quale poi diventa evidentissimo, non più graduato e quasi insensibile; ma violento come prodotto da una forte scossa, nel passaggio dalle arti figurative alla poesia. L'esempio di Michelangiolo, che abbiamo scelto come appoggio, può seguirci anche qui prendendo per esempio, il tema della *Notte* che compare in scultura e poesia; ma assai più da lontano e con assoluta incertezza: difficilissimo servirsi di una lirica di Michelangelo, quando dobbiamo seguire il nostro artista mentre esprime il suo stato d'animo, supposto sempre eguale, mediante l'arte della parola. Siamo di fronte a un distacco troppo sensibile. Qui torna in piena attualità il *Laocoonte* di Lessing per la sua minuziosa casistica e per i molteplici confronti fra la poesia e la pittura. Dove però bisogna subito riconoscere che l'esame delle arti non può oggi riproporsi nei termini in cui Lessing lo poneva: innanzitutto perché nessun confronto può essere fatto fra due arti, senza tener presenti tutte le altre; e poi perché non è possibile oggi parlare di limiti delle arti, senza considerare le ragioni con cui, da un secolo a questa parte, è stata variamente sentita, da artisti e da filosofi, la loro unità.

Ma torniamo al nostro esempio: dal tutto tondo il nostro artista passerà a trattare il suo tema nell'arte della parola. E qui abbiamo subito premesso che il distacco, già a suo tempo notato nel passaggio dal disegno al colore, e dal dipinto al rilievo e alla statua, si sarebbe presentato assai più aspro ed insormontabile. Rifacciamo un tratto del nostro cammino. Già vedemmo che un dipinto e una scultura non parlano agli occhi, ma suggeriscono, accanto alla percezione diretta dei

colori e delle forme, altre sensazioni concomitanti. Fra queste sensazioni discernemmo dei sentimenti, che la lirica potrebbe ora ritrarre direttamente. Il tema della *Pietà* che abbiamo visto scegliere al nostro artista e che abbiamo seguito nel disegno, pittura e scultura, sulla falsariga di Michelangelo, avrà dunque un corrispondente poetico che dovrebbe anche in questo caso, stando all'odierna teoria dell'unità delle arti, risultare perfettamente uguale alle altre opere. Ci si riferisca, per un punto di appoggio, alla *Pietà* Palestrina: si potrà avvertire la pesantezza della morte nell'abbandono del capo del Cristo, nella caduta del braccio destro, nel vuoto così staccato da tutto il resto del corpo e nella piegatura dei ginocchi: e si avvertirà anche la sofferenza dei lacci tesi intorno al pube e un accoramento materno nel viso che si piega su quello del cadavere. Ma dobbiamo subito ammettere che un solo equivalente poetico di tutto ciò, che è sentimentalmente preciso in questa opera, non potrà mai esistere concretamente; neppure se potesse essere rispettata la condizione che abbiamo immaginato: neppure cioè se lo stesso artista potesse esprimere, in versi, lo stesso stato d'animo. Perché la presenza del sentimento nel gruppo marmoreo è proprio legata alla condizione che il sentimento resti soltanto immaginato come pura possibilità. La poesia, attraverso la parola, anche nel caso che il nostro esempio potesse realizzarsi, creando un perfetto corrispondente poetico della scultura, non farebbe che precisare una delle possibilità sentimentali che la scultura conteneva e se il cammino fosse quello opposto, dalla parola alla scultura, il distacco resterebbe lo stesso; la scultura realizzerebbe soltanto *una* delle immagini che la poesia faceva intravedere, per quella parte di essa che era affidata alla memoria.

E quando il nostro artista sarà andato oltre, alla musica e alle altre arti, sempre si ripeterà la stessa sproporzione. Lo stato d'animo che la materia di un'arte consente di precisare in una determinata direzione resta, per una parte, affidato direttamente all'esperienza sensibile e per l'altra alla memoria. Così la musica preciserà la sostanza sonora, ritmica e tonale, liberandola dal peso del significato preciso, che è richiesto dal linguaggio. Ma i sentimenti, le immagini musicali non sono in nessun modo confrontabili con quelli che il linguaggio può evocare direttamente, così come i colori o le forme che la musica può suggerire non sono confrontabili con i colori o le forme che la pittura e la scultura possono suggerire direttamente. Baudelaire traduceva in colori alcune suggestioni della musica del *Lohengrin;* ma un ascoltatore non meno sensibile di lui potrà sostituire quei colori con altri colori e convincerci, con uguale efficacia, che egli ha estratto dalla musica di Wagner un'impressione sicura. Perché nel pezzo wagneriano i colori, come in ogni pezzo musicale, ci sono soltanto come suggerimento vastissimo, che solo la memoria può contenere in sé con sufficiente precisione e che appena si pretende individuarlo coi mezzi di un'arte diversa accentua subito un solo aspetto della sua realtà interiore e lascia cadere tutto il resto. Così nel film *Fantasia* di Walt Disney, che abbiamo ricordato, si restava talvolta stupiti dalla evidenza con cui alcuni impasti di colori si accordavano alla musica: ma bisogna riconoscere che il medesimo accordo si sarebbe verificato se gli impasti fossero stati diversi. Perché *infinite realizzazioni in termini di pittura occorrerebbero per realizzare direttamente, agli*

occhi, la sostanza visiva che i suoni suggeriscono. Così la realizzazione di Disney diventa necessariamente tanto più arbitraria quanto più egli si sforza di precisare. E quando nella *Pastorale* beethoveniana si fanno intervenire figure di centauresse in corsa su prati fioriti, l'arbitrio appare evidente e persino ingenuo. Ma l'arbitrio c'era anche prima, nelle interpretazioni per puri impasti di colore; solo che, essendo questi impasti meno determinati, si avvicinavano di più alle condizioni con cui i colori e le forme vengono suscitati dalla musica nella memoria. E quindi la loro realizzazione poteva apparire meno stridente.

Lo stesso accade per ogni arte. Come quando si è voluto associare, da Rimbaud, un colore al suono delle vocali:

A noir. E blanc, I rouge, O vert, U bleu,

e si sono visti poi altri poeti, a partire da Gustave Kahn, unire le stesse vocali ad altri colori ed estendere il metodo a tutti i suoni alfabetici, comprese le consonanti, senza mai evadere dall'inevitabile imprecisione di questo processo. Perché, anche qui, sono infinite le realizzazioni pittoriche delle visioni che suggerisce la poesia. E infinite sono anche le soluzioni musicali, puramente sonore, legate a una determinata soluzione poetica. Se il *Prélude à l'après midi d'un phaune*, anziché da Debussy, fosse stato composto da Mallarmé stesso e se, come nell'esempio da noi invocato, vi fosse stata la precisa volontà di riprodurre in musica il perfetto equivalente dello stato d'animo già espresso in poesia, noi avremmo necessariamente (nonostante l'identità dell'artista e dello stato d'animo) due opere diverse, perché *ciò che le note musicali affidano alla memoria, non potrà mai coincidere con ciò che il linguaggio poetico, anche il più vicino alla musica, affida alla memoria. E lo stesso si dica per ogni arte nei confronti di tutte le altre.*

Dovremo quindi avanzare subito una ipotesi, che verrà ancora più diffusamente illustrata nel corso di questo studio. Essa può essere formulata così: *uno stato d'animo, espresso a mezzo di una delle arti, non potrà mai essere realizzato pienamente con l'impiego diretto e simultaneo di tutte le altre arti.* Non accade mai, cioè, nell'esperienza estetica ciò che accade nell'esperienza pratica dove un oggetto, realizzato attraverso uno dei sensi, potrà sempre, ove se ne presenti la necessità o l'occasione, essere realizzato attraverso tutti i sensi.

Ecco dunque il punto che divide nettamente la sensibilità estetica da quella pratica. Esse, non che uguali, non possono neppure essere considerate come due esperienze simili, i cui elementi siano fra loro negli stessi rapporti interni. Le arti non sono infatti, fra loro, nel rapporto dei sensi. Dal che deriva poi ciò che già avevamo sospettato: che l'unità delle arti nell'arte non può essere concepita come l'unità dei sensi nella sensibilità.

Escluso che le sensazioni concomitanti, suscitate in noi dalla percezione diretta dell'opera d'arte si realizzino per la via dei sensi (come voleva la vecchia estetica dell'imitazione); escluso anche che esse si realizzino attraverso le arti, prese come sostituti estetici dei sensi (come intende, consapevolmente o no, l'estetica d'oggi), noi abbiamo dovuto concludere che esse si realizzano solo nella memoria. La quale viene quindi ad assumere, nell'arte, non una funzione sussidiaria e di soc-

corso, come nella vita normale; ma addirittura ad essere, essa stessa, l'Arte, in cui tutte le arti si riuniscono senza residui. Come ben vide, a suo modo, il mito antico, quando diede Mnemosine come madre alle Muse.

5. Arte e memoria

Una teoria dell'arte non può dunque, oggi, essere disgiunta da una teoria della memoria. A guardar bene, le maggiori difficoltà incontrate dall'estetica nella sua storia sono derivate dalla confusione tra l'esperienza dell'arte e l'esperienza sensibile. Ora, è accaduto che l'estetica moderna ha rigorosamente dissipati i malintesi sorti dall'aver concepito la presenza dei sensi nell'arte nella stessa condizione in cui essa si verifica nell'esperienza pratica; ma non ha affatto dissipato altri malintesi, derivanti dal concepire la memoria nell'arte, nella stessa condizione con cui essa interviene nell'esperienza sensibile. Vediamo dunque come i sensi e la memoria sono stati intesi nell'estetica classica dell'imitazione e in quella moderna dell'espressione.

Definendo l'arte come imitazione della natura, la vecchia estetica concepiva allo stesso modo l'intervento dei sensi nell'arte e nell'esperienza ordinaria. Il pregio di un'opera d'arte era quindi tanto più grande, quanto più riusciva a sollecitare nell'osservatore l'intervento dei sensi per la realizzazione dell'oggetto rappresentato. Così avveniva il riconoscimento dell'oggetto. E l'aneddoto degli uccelli che corsero a beccare l'uva dipinta da Zeusi, nella competizione con Parrasio, potrebbe qui essere integrato dall'altro, che avendo Parrasio dipinto a sua volta una tenda, Zeusi tentò di sollevarla, credendo di scorgere al di là di essa il quadro vero e proprio. In tutti e due casi, dunque, si pensava che le sensazioni concomitanti suscitate da un dipinto fossero tanto meglio rappresentate, quanto più l'osservatore era spinto a realizzarle attraverso i sensi. E ciò che è notevole in questa considerazione è l'illusione in cui l'osservatore è indotto: egli, come nella esperienza sensibile, si mostra assolutamente certo della realizzabilità delle sensazioni concomitanti e, come Zeusi con la tenda, si affretta a tradurre direttamente, nell'azione, il risultato della sua certezza. In queste condizioni, dunque, anche la memoria entra nell'arte nella misura in cui entra nell'esperienza sensibile. Nell'estetica dell'imitazione come nell'esperienza pratica, *ogni senso non contiene niente di più di quanto gli altri sensi possono ricavare da ciascun oggetto*. E l'esperienza estetica coinciderebbe addirittura con quella pratica (come nel caso degli uccelli accorsi a beccare l'uva o di Zeusi che solleva la tenda) se non intervenisse, appunto, il concetto di *imitazione*, il quale è nettamente contradditorio perché tenta di attenuare la ricostruzione dell'oggetto attraverso i sensi, abolendo quella certezza che noi abbiamo visto sempre accompagnarsi alla percezione sensibile. Concepita in questo modo l'imitazione, non ci si può stupire se l'arte non poté trovare il suo posto in una delle più elevate costruzioni filosofiche dell'antichità. Né del resto si può dire che l'imitazione fosse mai concepita diversamente dagli antichi, ché l'affermazione aristotelica che l'arte non imiti il particolare ma « piuttosto » l'universale è un punto di vista eccezionale

che si applica solo a quella parte della *Poetica* ove si distingue l'arte dalla storia [1]. Generalmente invece l'immagine delle cose in tanto è « imitazione », in quanto — secondo l'espressione platonica — « non ha affatto bisogno, se deve essere immagine, di rendere tutto tale e quale ciò che ella imita »[2]. Così un nome potrà imitare una cosa anche se contiene alcune lettere in più o in meno di quelle necessarie alla imitazione. Ma comunque ciò che manca o ciò che è aggiunto all'immagine, e che la fa essere tale, è sempre un particolare sensibile, che deve essere aggiunto o sottratto proprio per evitare l'errore che l'immagine della cosa si confonda con la cosa stessa. Pericolo che, ad esempio, Socrate presenta a Cratilo proprio nel passo cui ci siamo riferiti or ora: « Potrebbero essere due cose diverse Cratilo e l'immagine di Cratilo, se un dio non solo raffigurasse il tuo colore e la tua forma, come fanno i pittori, ma anche tutto il tuo interno facesse come tu hai, riproducesse le stesse tue morbidezze e gli stessi calori tuoi, e vi ponesse dentro moto e anima e mente come sono in te ? Avremo, in tal caso, Cratilo e l'immagine di Cratilo o addirittura due Cratili ? ». E la risposta è, naturalmente indubbia: si avrebbero due Cratili. Che è poi proprio la teoria dell'imitazione ridotta al suo assurdo.

Possiamo quindi concludere che nell'estetica classica i sensi e la memoria intervengono nell'arte come nell'esperienza sensibile, con la sola aggiunta o sottrazione di qualche particolare sensibile che serva a distinguere l'immagine dalla cosa stessa. In queste condizioni, le arti trovavano un loro punto d'incontro nella sensibilità. Non sarebbe stato facile, infatti, negare nelle estetiche particolari e distinte delle singole arti, le affinità che esse rivelano fra loro, senza che queste affinità venissero implicitamente salvaguardate per altra via. Se quindi la scissione fra le varie arti si trova spesso documentata così nettamente nell'estetica classica, si deve però tenere presente che tutte le arti partecipano della « imitazione » e che questa partecipazione fa sì che esse s'incontrino nella sensibilità. In tutte le arti, infatti, il riconoscimento degli oggetti avviene attraverso i sensi, dove si stabilisce implicitamente, al di là delle loro differenze tecniche ed esteriori, una fondamentale affinità. In questo senso abbiamo potuto affermare, più indietro, che la vecchia estetica ammetteva implicitamente nei sensi l'unità delle arti; mentre poi teorizzava, nelle diverse estetiche particolari, la loro diversità. Ma va anche aggiunto che l'incontro nei sensi delle due esperienze, pratica ed estetica, stabiliva un contatto fra arte e natura e consentiva di parlare di una bellezza obiettiva, di natura, che si credeva riprodotta nelle opere d'arte. All'unificazione delle arti nella sensibilità, corrispondeva dunque, nell'estetica classica, l'unificazione o piuttosto l'assorbimento dell'arte nella natura.

Cosa è accaduto invece nell'estetica moderna ? Essa ha sostituito il concetto di « espressione » a quello di « imitazione » ed ha così staccato nettamente l'arte dai sensi e dagli oggetti esterni e quindi anche dalla natura, sino ad affermare che il bello di natura non esiste. La facoltà spirituale che presiede alla creazione artistica è apparsa allora la *fantasia* o l'*intuizione* e l'oggetto che nella vecchia estetica

[1] *Poet.* 1451 b.
[2] *Cratilo* 432b.

era esterno, offerto ai sensi, si è rivelato invece come oggetto interno, e cioè stato d'animo. Basta dedurre le conseguenze di un simile passaggio per comprendere l'ostacolo che le norme fissate dalla *Poetica* aristotelica trovarono presso i romantici.

Bisogna notare tuttavia, a questo punto, che l'oggetto interno o stato d'animo, esclusi i sensi, non poteva essere offerto che dalla memoria. Tuttavia il nome diretto di « memoria » non è mai stato fatto con sicurezza dai teorici dell'arte i quali, infine, hanno dato alla fantasia quasi tutti gli attributi che noi potremmo dare a quella che abbiamo chiamata « memoria estetica ». Eppure in questo caso i significati, benché affini, non coincidono, e infatti parlare di *memoria* e non di *fantasia* avrebbe servito ad evitare dei malintesi nella concezione dell'unità delle arti, che l'estetica moderna non ha saputo evitare.

Tolti di mezzo i sensi, considerati estranei alla attività estetica vera e propria, il loro posto è stato preso dalle arti. Queste infatti, come tecniche dei vari mezzi espressivi, avevano rispetto ai sensi il vantaggio di non conservare nessun contatto diretto con l'esperienza ordinaria. Così abbiamo notato che tutte le sensazioni non visive suggerite da un quadro, che l'estetica classica definiva per le vie dei sensi, l'estetica moderna le raggiunge invece per la via delle arti. E l'idea, nata fra gli artisti, teorizzata dai filosofi, è stata oggi ampiamente divulgata sino a divenire, si direbbe, di dominio volgare. Così abbiamo visto un secolo fa Baudelaire fissare, in termini di pittura, alcune sensazioni suggerite dalla musica e un produttore americano di film pretendere, oggi, di « vedere » i colori suggeriti da alcuni pezzi di musica moderna. Qual'è però l'inconveniente e il malinteso implicito in una simile concezione ? Essa crede che la memoria che ci fa emergere alla coscienza delle immagini visive quando ascoltiamo della musica o ci dà l'idea di valori tonali e ritmici di fronte a un edificio architettonico, sia la stessa che nell'esperienza pratica, di fronte al rumore dell'acqua che scorre, ci offre le sensazioni concomitanti della sua limpidezza, del suo gusto e della sua freschezza. Da una simile posizione deriva l'illusione che si possa rendere con l'impiego di una altra arte (e poniamo del disegno e della pittura) ciò che la musica suggerisce. Si concepiscono, cioè, la arti come eguali ed equivalenti. E si crede che in questa eguaglianza ed equivalenza risieda la loro unità. In questo caso, come nell'esperienza sensibile, *ogni arte non contiene niente di più di quanto le altre arti possono ricavare da un determinato stato d'animo*. Ciò significa, se noi fossimo egualmente padroni della tecnica di tutte le arti, potremmo esprimere lo stesso stato d'animo, con la stessa perfezione, in tutte le arti. E avremmo così lo stato d'animo, e cioè l'oggetto interno, realizzato da tutti i lati: nel suo colore, nel suo rilievo, nelle sue sfumature psicologiche, nella sua tonalità musicale. Proprio come nel caso dei due Cratili platonici. E anche in questo caso dovremmo chiederci quale dei due stati d'animo è il vero: quello che noi proviamo o quello che le arti ci rendono realizzato in ogni possibile aspetto della sua esistenza ? E anche qui il vero stato d'animo è uno solo: quello che noi proviamo, e nessuna combinazione di arti o di mezzi espressivi riuscirà mai a oggettivarlo da ogni lato.

Ora, invece, l'unità delle arti, come è concepita dall'estetica d'oggi, è tale che conduce proprio a questo paradosso: che il nostro stato d'animo possa, espresso

dalle varie arti, esistere perfettamente oggettivato, allo stesso modo che esiste, nella vetrina del negozio di frutta, la pesca di cui la memoria pratica ci offre, alla vista, le varie sensazioni concomitanti che rispondono tuttavia a sensazioni reali direttamente riscontrabili sull'oggetto.

Ecco perché abbiamo potuto dire, più sopra, che un superstite naturalismo restava e resta nell'estetica dei nostri tempi. Essa ha separato i sensi dalle arti, ma ha poi affidato alle arti, nell'esperienza estetica, la stessa funzione che i sensi esplicano in quella pratica. E ciò è stato possibile perché le sensazioni concomitanti, suggerite dalla memoria nell'esperienza dell'arte, sono state considerate realizzabili attraverso le arti, come lo sono attraverso i sensi nella esperienza sensibile. Il vizio dell'estetica d'oggi non è più dunque, come nell'estetica classica, quello di vedere nell'arte le stesse sensazioni dell'esperienza normale; ma di conservare nell'arte la stessa memoria che nell'esperienza normale fa affluire, accanto alla sensazione percepita direttamente da uno dei sensi, le sensazioni concomitanti a mezzo delle quali la presenza dell'oggetto si realizza nella coscienza.

Quali sono invece le caratteristiche della memoria estetica nell'arte ? L'abbiamo già accennato: la sua irrealizzabilità sul piano dei sensi. Le sensazioni concomitanti che si offrono alla coscienza attraverso la percezione di un'opera d'arte non possono che restare memoria e non potranno mai essere vissute altrimenti che nella memoria. Qui trova la piena giustificazione, per assurdo, l'esempio che abbiamo già svolto, supponendo che un artista esprimesse lo stesso stato d'animo in tutte le arti. Abbiamo visto allora che ogni opera d'arte contiene sempre molto di più di quanto anche l'impiego di tutti gli altri mezzi espressivi, in tutte le loro sfumature, possa mai consentire. L'opera d'arte è dunque affidata sempre alla memoria: è un oggetto allusivo. Ogni opera d'arte, a seconda della materia impiegata per l'espressione, afferra direttamente un lato del nostro stato d'animo e suggerisce, attraverso la memoria, tutti gli altri aspetti di esso. E poiché questi aspetti non sono oggettivabili e dovranno restare sempre vissuti dalla memoria, si comprende il valore che il mezzo espressivo acquista per l'artista e si comprende anche come gli artisti non possano accettare l'unità dell'arte come si presenta nell'estetica d'oggi.

L'unità delle arti, affermata senza tener conto della particolare condizione della memoria, cui abbiamo accennato, si confonde con l'unità dei sensi nella esperienza normale. Essa allora *nega*, singolarmente, le varie arti e si oppone ad esse, come a sue parti effimere. Si oppone ad esse, come si opporrebbe la sensazione intera dell'oggetto a chi volesse affermare la sua sola visibilità pittorica o la sola presenza sonora e così di seguito. Mentre le arti non collaborano tra loro come i sensi, né possono costruire, insieme, alcun oggetto o alcuno stato d'animo. Esse operano ciascuna in un campo particolare, perché la caratteristica dell'esperienza estetica è appunto questa: che per la via di una sola arte si può giungere ad esprimere, a mezzo di ogni singola opera d'arte, tutta l'Arte; mentre tutte le arti, collaborando insieme, non potrebbero che impedirsi l'una con l'altra la realizzazione dell'Arte. Proprio il contrario di ciò che accade per l'esperienza sensibile, dove un oggetto potrà essere realizzato solo a patto che vi intervengano tutti i sensi e soltanto se la realizzazione completa, con tutti i sensi, sarà già avvenuta, la memoria potrà

offrire le sensazioni necessarie a realizzare l'oggetto, come immagine, attraverso uno solo dei sensi.

Fra le arti, dunque, non c'è possibilità di collaborazione: esse debbono necessariamente agire ciascuna indipendentemente dalle altre. E se più arti sono chiamate a collaborare insieme dalla tecnica di un nuovo mezzo espressivo, allora, proprio per la eccessiva aderenza alla sensibilità pratica, sarà più difficile realizzare, con quel mezzo espressivo, una grande opera d'arte. Perché *la grandezza di un'opera d'arte consiste sempre nella facoltà lasciata alla memoria di stabilire, partendo dai dati sensibili offerti da una determinata arte, un vasto margine di indeterminazione per tutto il resto*. E questa indeterminazione è più difficile ad ottenere quanto maggiori sono le oggettivazioni reali di ogni arte, e cioè quanto più numerosi sono i mezzi espressivi di cui essa si serve e quanto maggiore è l'aderenza di questi mezzi alla sensibilità pratica. Perciò si può confermare ancora una volta, anche per questa via, che non sarà mai possibile alcuna espressione estetica a mezzo del sapore e dell'odore e del tatto: né la culinaria, né il massaggio o la carezza, né il profumo più dolce e penetrante potranno mai suggerire uno stato d'animo estetico. Si tratta di sensazioni che impegnano troppo il nostro corpo, per poter lasciare alla memoria estetica il mezzo e la possibilità di intervenire. Così anche il film, che sembra aver fatto la sintesi degli aspetti più distanti della sensibilità estetica (immagine visiva, parola, musica), non potrà spingere oltre il suo realismo, come con qualche stranezza si è pensato, offrendo ad esempio gli odori, senza precludere a se stesso la realizzazione dell'arte. Già infatti nelle sue condizioni attuali il film poggia sulla realtà da troppi lati per poter lasciare alla memoria il margine che questa richiede: ciò spiega come sia difficile che un film realizzi un'opera d'arte di valore universale; ma non giustifica lo scetticismo di chi sostiene che il cinema non possa essere considerato accanto alle altre arti. Un film realizzato deve riscattare, con un vasto margine di indeterminazione, le sue eccessive determinazioni reali attraverso la sensibilità. La grandezza dell'arte ci appare dunque legata a questa circostanza: che essa non è realizzabile oggettivamente, nella sua totalità, né attraverso i sensi (come pensava l'estetica antica) né attraverso le arti (come pensa l'estetica d'oggi); ma può solo essere vissuta dalla memoria.

6. Unità dell'Arte e diversità delle arti

Riportiamoci ora, dopo quanto abbiamo detto, nella posizione in cui eravamo all'inizio del nostro esame. Le opere d'arte vengono percepite attraverso i sensi e con l'intervento della memoria; gli oggetti della realtà esterna vengono percepiti anch'essi attraverso i sensi e con l'intervento della memoria. Sono queste due identità apparenti che hanno così tenacemente distratto l'estetica dal suo scopo. Si può dire che tutto lo sforzo degli studiosi dell'arte, da Aristotele a Croce, ha dovuto consumarsi per eliminare gradatamente gli inevitabili errori e malintesi originati da una tale situazione. Così abbiamo visto l'estetica classica riunire le due esperienze, pratica ed estetica, nella sensibilità e tener divise le varie arti; mentre l'estetica moderna, dall'esperienza romantica in poi, ha diviso sempre più nettamente la sensibilità pratica da quella estetica, l'arte dalla natura ed ha invece unificato

le arti nell'Arte. Pur essendo capovolte, le due posizioni conservano però un errore comune: entrambe identificano memoria pratica e memoria estetica: così la seconda pone fra le arti quel rapporto di equivalenza che la prima poneva fra i sensi. Entrambe quindi sembrano obbedire, insieme e per opposte vie, a un impulso di unificazione e di distinzione. Ed entrambe difendono in tal modo, consapevolmente o no, due caratteristiche essenziali all'esperienza dell'arte. Questa infatti si manifesta in una condizione eccezionale della nostra memoria, nella quale le immagini si presentano in uno stato di tensione che non consente la loro totale realizzazione attraverso i sensi. Ne viene la conseguenza che nessuna combinazione di dati sensibili può rendere la complessità con cui le immagini si incrociano nella memoria estetica. La quale risulta dunque irrealizzabile sia attraverso i sensi che attraverso le arti, prese come sostituti estetici dei sensi. Di qui, come abbiamo notato, nasce l'importanza della materia e della tecnica, di cui ogni arte si serve: di qui nasce sopratutto, nell'Arte, l'importanza della Memoria. In conseguenza di queste condizioni, ogni opera d'arte tocca il piano della sensibilità per una sola sezione: quella consentita dal mezzo espressivo e dalla sua tecnica. Perciò riscontriamo istintivamente fra due dipinti un'affinità che non si trova più fra un dipinto e una musica. L'unità dell'arte si realizza in una condizione particolare della nostra memoria, alla quale tutte le opere d'arte si riconducono. Ma la via che esse seguono è quella delle arti le quali, al contrario dei sensi nell'esperienza pratica, non sono complementari fra loro. La memoria pratica infatti non è memoria se non in apparenza, perché le sue sensazioni immaginate possono essere sostituite dalle corrispondenti sensazioni vissute; la memoria estetica è invece sempre e sostanzialmente memoria, perchè le sensazioni che essa offre alla coscienza non potranno mai essere sostituite da alcuna sensazione vissuta né da alcuna somma di sensazioni vissute.

Si potrebbe quindi dare al nostro esame, sino a questo punto, la seguente conclusione: l'Arte è presente in tutte le arti come memoria estetica e così realizza la sua unità: essa, però, è memoria solo in quanto non è realizzabile sensibilmente, e cioè solo in quanto le arti conservino la loro diversità.

Alla domanda: esiste l'Arte o esistono le arti? si può dunque rispondere che l'Arte esiste come memoria estetica, e quindi come unità, solo se esistono le arti, nella loro diversità. C'è contradizione in questo? Ci sarebbe, come c'era nell'estetica classica, se proclamassimo insieme l'unità dell'Arte e la differenza delle arti sul piano dell'esperienza sensibile. Non c'è, invece, contraddizione se noi riconosciamo, come abbiamo fatto, l'unità dell'Arte e la differenza della arti in una esperienza e in una memoria diverse da quella sensibile. In una simile esperienza e in una simile memoria, ciò che altrove sarebbe contraddizione, si presenta invece come l'unica realtà.

È chiaro infatti che la distinzione delle arti, quale a noi è apparsa, non riproduce la scissione naturalistica del Lessing, né tanto meno quella più rudimentale e inconsapevole in voga presso la vecchia estetica dell'imitazione. Come avevamo sperato all'inizio del nostro discorso, siamo almeno giunti a renderci ragione di alcuni errori antichi e di alcune insofferenze recenti. L'unità dell'Arte ci è apparsa in una condizione particolare della memoria, che non può essere sostituita dalla sensibilità e quindi non può risultare dalla collaborazione delle arti, come gli oggetti

della realtà sono individuati dalla collaborazione dei sensi. Questo punto di vista trae la sua validità del fatto che riesce a chiarire le posizioni anteriori circa lo stesso argomento. Stabilendo le estetiche particolari delle varie arti, la filosofia classica si precludeva ogni via per poter concepire l'unità dell'Arte nella memoria; ma conservava però il vantaggio, distinguendo le arti, di stabilire fra loro un rapporto diverso da quello dei sensi nella esperienza ordinaria. Così l'estetica classica, che confondeva tanto nettamente l'esperienza pratica e l'esperienza estetica, da farle incontrare nei sensi, ed era perciò lontanissima dal poter concepire il valore dell'estetica come facoltà autonoma dello spirito e come conoscenza, ha potuto avere il consenso degli artisti e dell'opinione comune per un lungo tratto di secoli. E in verità la sua posizione appare oggi una fortunata combinazione di errori, in cui era salva una condizione che resta fondamentale per l'estetica e cioè la distinzione fra le arti, che sola, quando è concepita nella sua esattezza, può staccare effettivamente l'arte dalla natura e salvaguardare il valore teoretico dell'esperienza estetica.

L'estetica romantica, sopratutto nella formulazione rigorosa che ha avuto in Italia ad opera del Croce, ebbe il merito incalcolabile di proclamare esplicitamente l'unità dell'Arte fuori della sensibilità, fondando la teoria dell'Arte come scienza autonoma e concependo la sua esperienza come un particolare aspetto della conoscenza. Ma, come spesso accade, la polemica nei confronti dell'estetica classica ha condotto l'estetica recente troppo oltre, sino a concepire per contrasto l'unità dell'Arte come unità delle arti, ponendo fra queste le stesse relazioni che i sensi hanno nella memoria pratica. Dopo aver distinto le arti dai sensi su due piani diversi, essa ha istituito fra le arti gli stessi rapporti interni che i sensi hanno nella sensibilità. Così le due esperienze venivano ad essere, se non uguali, almeno simili e il punto di contatto che ancora restava fra di esse era una eguale concezione della memoria. E poiché per il lavoro degli artisti ciò che interessa soprattutto è la concezione delle arti, essi si sono trovati in netto contrasto con l'estetica recente. La loro concezione dell'unità dell'Arte, infatti, sembra accordarsi con la diversità delle arti cui non riesce del tutto a rinunciare. Non si può dire che gli artisti siano in grado di criticare la eguaglianza delle arti, come è teorizzata dall'estetica recente; ma sono tuttavia in grado di affermare, come fanno, che essa non soddisfa e non si accorda con la loro esperienza.

Quanto a noi, ci sembra di poter concludere che la sensibilità estetica realizza la sua unità *solo* nella memoria, attraverso la diversità delle arti; mentre la sensibilità pratica (dove la memoria non si distingue dalla esperienza vissuta) realizza la sua unità *solo* nei sensi, attraverso l'equivalenza di questi ultimi. L'unità dell'arte nella memoria estetica si presenta dunque come il limite cui le arti tendono, senza mai raggiungerlo. Servendoci di un'immagine ricavata da una scienza diversa potremmo pensare alle arti come ad altrettante vie parallele il cui punto d'incontro è all'infinito. Non è escluso che taluno, guardando molto lontano, possa credere di scorgere il punto in cui l'incontro si compie. Ma allora, quando non è confusione delle arti coi sensi, l'unità delle arti è, al più, un miraggio.

ANTONIO RUSSI

CATTANEO GIOVANE

1. Due vite : Cantù e Cattaneo

Se gli uomini fossero, semplicemente, il prodotto dell'ambiente sociale e culturale del tempo in cui vissero, dell'educazione che ebbero, delle circostanze esterne che nella vita incontrarono, molte dovrebbero essere le somiglianze ira Carlo Cattaneo e Cesare Cantù. Coetanei, se non si vuol dare troppo peso a una differenza di tre anni (il Cattaneo nato nel 1801, il Cantù nell'804); tutti e due lombardi, e di quella parte di Lombardia che, con Milano e la Brianza, sente delle Prealpi, dei laghi, della Svizzera; tutti e due rampolli della media, o piuttosto bassa che media, borghesia; tutti e due discepoli dichiarati di G. B. De Cristoforis prima, di G. D. Romagnosi poi [1]; tutti e due colleghi nell'insegnamento che ora si direbbe medio: il Cantù prima a Sondrio, poi a Como, da ultimo a Milano, fino al suo arresto, verso il cadere del 1833; il Cattaneo sempre a Milano, in un ginnasio comunale per quindici anni, dal '20 al '35; poi entrambi liberi scrittori, quel che chiamerebbero ora pubblicisti, il Cattaneo negli « Annali universali di statistica », poi nella prima serie del suo « Politecnico »; il Cantù nell'« Indicatore lombardo », nel « Ricoglitore italiano », nella « Rivista europea » e sempre più nella magna impresa della sua *Storia universale* per la Casa Pomba di Torino. Ma nel Cantù si è gia venuta determinando, dopo le esperienze poetiche della prima gioventù, dopo il romanzo storico di stampo ed imitazione manzoniana, la decisa preferenza per gli studî storici, solo intercalata da qualche riposo nel campo della letteratura educativa; mentre il Cattaneo non sa uscire, e non uscirà mai, dalla sua geniale versatilità, non sa chiudersi (che è poi, anche, o potrebbe essere, un concentrarsi ed approfondirsi) nella specializzazione. Ma questa potrebbe anche essere differenza solo esteriore e non escludere un'affinità di spiriti. Ma basta conoscere anche solo superficialissimamente e alla lontana Cattaneo e Cantù per sapere che questa affinità non v'era. Del Cantù è rimasto il nome (e lasciamo stare se e se in tutto giustificato) di spirito angusto, di acido moralista, di storico sempre più volgente a un gretto conformismo cattolico, di patriotta di dubbia sincerità e coerenza, egli che pur patì carcere e vessazioni poliziesche; il Cattaneo, invece, è sinonimo di spirito libero, intollerante di vincoli e di conformismi, spaziante nell'avvenire con il sogno di nuovi, più liberi, più genuinamente popolari ordinamenti politici, di pa-

[1] A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze, Tip. Editr. dell'Associazione, 1872, p. 88.

triotta intemerato, anche se incompreso e vinto, allora, nel suo federalismo repubblicano.

Lasciamo stare, ripeto, se questa netta antitesi dei due lombardi sia in tutto giustificata, che non è qui, preliminarmente, il luogo per saggiarla nella sua validità. Ma anche se i contorni non saranno forse, a un più maturo esame, così aspri e recisi, si dovrà pur dire e ammettere che ci sia molto di vero in questa contrapposizione e in questa valutazione dei due lombardi e in questo loro progressivo divergere e sempre più allontanarsi nella vita da una iniziale coincidenza di origini, di ambienti sociali, di educazione, di studî. Non quindi nell'origine, nell'ambiente sociale, nell'educazione, negli studî, o non soltanto in tutto ciò, si potranno rintracciare le ragioni di individualità resultate poi così diverse. S'inserisce qui qualche cosa che è più forte delle origini familiari, dell'ambiente sociale, dell'educazione ricevuta, degli studi percorsi; qualche cosa che a questi dati concreti reagiva differentemente, a seconda della individualità; qualche cosa che è la individualità stessa, nelle sue più profonde e vere caratteristiche, che è negazione di ogni determinismo, che è libertà di scelta tra quei dati estranei alla individualità, che è atto di pensiero e volontà di azione assolutamente peculiari alla individualità stessa.

Con il che non si viene a dire che sia affatto ozioso ricercare le origini familiari, l'ambiente sociale, l'educazione, le amicizie, gli studî di un Cattaneo o di un Cantù. Anzi, tutto l'opposto: la loro nativa individualità reagiva non a uno qualunque fra i mille e mille ambienti storici pensabili e possibili, ma solo a quello dato che ad essa si presentava; le loro possibilità di scegliere e di volere non si esercitavano fra un numero imprecisabile, ma solo fra quelle date dal momento storico; immersi nel clima morale, sociale, culturale, poniamo caso, dell'umanesimo o della controriforma cattolica, si sarebbero determinati secondo la loro natura, sì, ma in altre forme; qui si tratta del clima della Restaurazione, e della Restaurazione in Lombardia, e non, per esempio, a Napoli, a Roma, a Parigi o a Vienna.

Ma un punto, secondo ci sembra, di capitale importanza, un punto che è alla radice del sostanziale, profondamente diverso atteggiarsi di questi due lombardi (e non di lor due soltanto, ma di tutta una generazione ed oltre) di fronte ai problemi della vita morale, sociale, politica ed anche di fronte ai problemi della storia, è ben difficile, e forse impossibile individuare con i mezzi consueti dell'indagine storica, perché di quell'intimo processo l'unico testimone non ci ha lasciato alcun documento: il punto, cioè, del distaccarsi del Cattaneo dalla fede cattolica, alla quale, al contrario, il Cantù rimaneva fermo tutta la vita. Tutto fa pensare che su questo punto la famiglia del Cattaneo non fosse diversa dalle famiglie ambrosiane di quel tempo e di quella categoria sociale, cioè che fosse cattolica osservante con adesione più o meno intima dell'animo, a seconda della, si direbbe, « potenzialità » religiosa individuale [2]. Come avvenne che cresciuti in ambienti familiari, anche dal punto

[2] C'era un prete nella famiglia Cattaneo, che aveva consigliato di avviare Carlo al sacerdozio; per cui il giovanetto stette a studiare grammatica e rettorica (cioè a fare gli studi ginnasiali) nei seminari prima di Lecco e poi di Monza (cfr. GABRIELE ROSA, *Commemorazione di Carlo Cattaneo* in CATTANEO, *Scritti politici ed epistolario*, Firenze, Barbèra,

di vista della fede e della pratica religiosa, con ogni probabilità così simili, educati dagli stessi maestri, quei due giovani reagissero così diversamente agli esempi che vedevano, alle parole che sentivano, agli ammaestramenti che apprendevano? Tutti e due ascoltarono Romagnosi, ma lo intesero in modo diverso: Cattaneo sentì in lui specialmente quello che vi era di sensismo settecentesco e di tardivo enciclopedismo (nei due sensi: tanto di illuminismo enciclopedistico alla d'Alembert, quanto di cultura universalizzante, non specializzata, intesa ad abbracciare scienze della natura e scienze dello spirito); il Cantù, — oltre che ammirare, come del resto il Cattaneo, l'uomo probo, il buon vecchio provato dalla sorte avversa, tutto dedito nella sua povertà agli studî e quasi fatto estraneo e indifferente alla vita quotidiana, della quale poi nei suoi stessi studi, con singolare contrasto, non poi tanto raro fra gli studiosi, riusciva a cogliere e fermare realisticamente tanti aspetti — il Cantù dovette trovare una certa consonanza fra il suo conformismo cattolico, impregnato di un bilioso moralismo più che di slanci mistici, e l'austerità morale del maestro, accompagnata a una vaga religiosità di colore massonizzante, a una fede nell'umano progredire che lasciava aperta la via a interpretazioni diversissime: per il Cantù, era attuazione di un disegno della divinità, a dispetto della malizia degli uomini; per il Cattaneo, era realizzazione irresistibile, nonostanti deviazioni, errori, cadute momentaneee, degli sforzi dell'umanità illuminata dalla ragione, verso un migliore imprecisabile avvenire, in cui uno dei segni del progresso stava proprio nel graduale sciogliersi dell'umanità dall'idea del divino nel mondo. È difficile, credo, trovare in tutto il nostro primo Ottocento una figura di qualche rilievo che sia più chiusa del Cattaneo ad ogni idea di religiosità, e non soltanto alla positiva religiosità cattolica, ma ad ogni religiosità in genere, ad ogni idea del divino. Anche per lui il mondo, il mondo dell'uomo e il mondo della natura, hanno ancora molti misteri, ma non mai nemmeno trapela dalle sue pagine l'idea che questa sfera del mistero possa essere ricondotta all'idea del divino, del trascendente e dell'inconoscibile. Nei suoi saggi storici, si capisce, il Cattaneo ha dovuto toccare anche di questo aspetto della vita dei popoli; ma significativamente ne ha trattato sempre a proposito di fasi storiche remotissime, all'alba della vita dei popoli, quasi a significare che si trattasse di stadi iniziali, in cui il magico impera ancora sulle intelligenze rudimentali per cedere poi gradatamente il luogo al progressivo impero della ragione. E così il meglio informato e più accurato ed intelligente studioso ed interprete del Cattaneo ha potuto esporne accuratamente il pensiero ignorando assolutamente e a buona ragione, il pensiero religioso del Cattaneo [3]. Ora, per quello che se ne sa, tutto porta a credere che questo primo

---

1892-1901, I, 13). Poi preferì lasciare l'abito del seminarista e seguitare gli studi laicali a Milano. Avversione o non disposizione al sacerdozio non è certo, ancora, sicuro documento di crisi religiosa e tanto meno di areligiosità; tuttavia, è molto probabile che già in quegli anni di adolescenza cominciasse a maturare l'intimo distacco dalla fede tradizionale.

[3] A. Levi, *Il positivismo politico di Carlo Cattaneo*, Bari, Laterza, 1928. L'ha dovuto ignorare perché non c'è. Ma il Levi non ignora questa realtà negativa, questa singolarità, e se si vuole, questa sordità, del pensiero e dell'animo del Cattaneo; anzi, le ha dedicato una

passo capitale nella formazione intellettuale e morale del Cattaneo risalga alla sua prima giovinezza, e forse adolescenza, prima del suo discepolato romagnosiano. Mentre per il Cantù, che rimaneva attaccato alla fede religiosa tradizionale, la scienza, e in particolar modo la storia, doveva presentarsi (come ad ogni cristiano coerente) come ricerca del particolare fra due estremi posti come noti, il principio e la fine, come rappresentazione degli atti intermedi della tragedia dell'umanità, per il Cattaneo si presentava come incognita assoluta, con una ricchezza di problematicità che costituisce la nota più suggestiva e più moderna, anche se non l'unica, dei suoi scritti, e sopratutto dei suoi scritti storici.

2. Il primo tirocinio. Discepolato Romagnosiano

« Non possiamo obliare di avere a diciassette anni udite nel Liceo le lezioni di storia di Giambattista De Cristoforis; e d'avervi per la prima volta aperta la mente all'idea del medio evo e del vasto mondo asiatico e ad altre fonti escluse dal circolo degli antichi studii [4] ». Così quarantadue anni più tardi, Carlo Cattaneo ricordando i tempi della sua prima gioventù. Ma quell'insegnamento, per quanto inobliabile, non suscitò allora in lui la vocazione dello storico o soltanto dello storico. Del resto, nemmeno si può dire se l'ambiente familiare fosse o non fosse favorevole agli studî; crederei che si mirasse piuttosto al solido, al pratico, come è più spesso il caso in famiglie di artigiani e di piccoli commercianti: un fratello del Cattaneo fece gli studî commerciali in Isvizzera [5]. Ma alla società colta, intellettuale di Milano appartenevano due suoi parenti: un cugino materno, Pietro Cighera, ch'era prefetto della Biblioteca Ambrosiana; e un parente in linea paterna, Gaetano

---

lunga nota (B), pp. 32-35 per concludere col domandarsi dubitativamente se si possa parlare di un pensiero religioso del Cattaneo; io credo che non si possa, se religiosità non è, semplicemente, il riconoscimento intellettualistico di un ordine nella natura (ib. p. 28), ma anche e più, psicologicamente, il sentimento della soggezione a una arcana potenza trascendente.

[4] Nella recensione (in « Politecnico », nuova serie, VIII (1860), p. 520) della biografia del capitano Carlo De Cristoforis, figlio di G. B., scritta da G. Guttierez. — « De Cristoforis fa sempre il professore in mezzo agli applausi ed alla simpatia di molti giovani che concorrono alla sua scuola » scriveva Ermes Visconti, da Milano, 25 novembre 1819, al Manzoni, allora a Parigi (cfr. *Carteggi di A. Manzoni*, a cura di Giov. Sforza e Gius. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912, I, 446). Il De Cristoforis era stato compagno di collegio del Manzoni. Fra quei giovani plaudenti del liceo di S. Alessandro (l'attuale Liceo Beccaria) era anche il Cattaneo. Dell'efficacia grandissima del De Cristoforis come insegnante è testimonio anche l'altro scolaro di lui, Cesare Cantù, che ne discorre a lungo in *Alcuni italiani contemporanei delineati*, Milano, Corona e Caimi, 1868, pp. 224-248; ma è dubbio se le idee sulla storia che il Cantù mette in bocca al suo maestro, pp. 249-254 non siano idee piuttosto di lui, Cantù, che non del De Cristoforis.

[5] Tolgo la notizia da alcune pagine del Cattaneo, alle quali si è posta finora poca o punta attenzione, benché abbiano elementi biografici notevoli, quelle *Per Stefano Franscini*, in *Scritti pol. ed epist.*, II, 106-108.

Cattaneo, fondatore e conservatore del Gabinetto numismatico di Brera e annessa Biblioteca. Grazie a questa parentela, il Cattaneo non solo poté valersi « con molta libertà » ed anche fuori dell'orario pubblico, di libri « d'istoria, viaggi e lingue » non sempre accessibili ai comuni lettori [6], ma è molto probabile che anche mercé loro entrasse ancora giovanissimo nei circoli letterari milanesi. « Era a quei tempi Milano (attorno al 1820) il convegno letterario di tutta Italia » ricorderà quasi quarant'anni dopo [7], e in quel « convegno letterario » il Cattaneo Gaetano era una delle personalità eminenti [8]; sollecitato da tutti per la sua vasta erudizione, per la sua cortesia nel porre e questa e la biblioteca Braidense a disposizione degli amici; in relazione col Goethe, col Cousin, col Fauriel, amicissimo del Porta, del Grossi, del Torti, di Ermes Visconti, del Manzoni, ricercatissimo per il suo umor gaio; collaboratore del « Conciliatore » e amico di tutto quel gruppo, del de Cristoforis, specialmente, e del Confalonieri. Non pare però che il giovine Cattaneo, sulla scia di Gaetano, si intruppasse con questi gruppi, benché anche il Romagnosi, collaboratore del « Conciliatore », potesse esserne tramite: o era considerato ancora troppo giovane per farne parte o quei gruppi non gli andavano a genio e non cercò di accostarli e di penetrarvi. Egli è, invece, del gruppo del vecchio Monti; e non so se l'attraessero soltanto le grazie, infine non punto troppo mature, della figlia di lui, la celebre Costanza Perticari, rimasta vedova nel '22 e tornata a Milano nella casa paterna, o anche le conversazioni del vecchio e malandato poeta, gravi di ricordi del suo tempo migliore, quello del Regno italico, in cui aveva brillato carico di onori e di prebende. Ma appunto con questo circolo montiano pare che il Cattaneo Gaetano fosse in minor dimestichezza. Quale origine avesse l'amicizia che Giuseppe Montani, il futuro « cireneo » dell'« Antologia » fiorentina del Vieusseux, che in quegli anni tirava una vita piuttosto dura fra Cremona, Milano e Lodi, non saprei dire con certezza. Il Montani era stato anche lui collaboratore, come il De Cristoforis, come il Romagnosi, del « Conciliatore », ma era anche amico del Monti, benché il vecchio poeta si venisse intiepidendo, allora, verso il minor collega guadagnato dalle battaglie romantiche. Probabilmente anche qui il suo maestro De Cristoforis, amico di tutti, di Montani, di Romagnosi, di Monti, fu all'origine di tutte queste relazioni ed amicizie giovanili del Cattaneo. Altre ne portò il discepolato col Romagnosi; fra esse, quella col nipote del maestro, Ferdinando Grillenzoni, nella cui casa, a Piacenza, il giovine Cattaneo trascorse qualche tempo nell'autunno del 1821 [9].

---

[6] *Scritti pol. ed epist.*, cit., II, 106-107.

[7] *Scritti pol. ed epist.*, cit., II, 107.

[8] Di Gaetano Cattaneo scrisse alcune pagine di necrologio Carlo Cattaneo stesso, in « Politecnico » IV (1841), pp. 496-500. Sono anonime, né si direbbero di un parente, ma di uno che l'abbia conosciuto abbastanza bene, sì. Un ricordo personale di ore studiose trascorse nelle sale della biblioteca annessa al Gabinetto braidense di numismatica, ricca di « dodici mila volumi d'antiquaria, d'istoria, di letteratura, di belle arti, di viaggi, di costumi e di lingue dotte e singolari » (le curiosità di Carlo Cattaneo) riecheggia in queste parole: « È uno degli asili più cari a chi coltiva studi non triviali » (ib. p. 498).

[9] Lettera del Grillenzoni a Giuseppe Montani, da Piacenza, 25 settembre 1821 (in

Se la parola del De Cristoforis aveva potuto accendere, per un momento, una prima curiosità per la storia o piuttosto per storia e geografia di paesi remoti dell'Oriente e per tempi lontani; se, qualche anno dopo il '21, quella curiosità si riaccese alla lettura, nel testo tedesco, della popolare storia svizzera dello Zschokke, e lo invogliò anche a tradurre una metà di quella storia scritta « alla maniera poetica[10] », tuttavia la sua mente pare più fortemente e costantemente presa dal Romagnosi. Cominciò a praticarlo e a seguire presso di lui gli studî legali nell'autunno del 1820, nel tempo stesso, cioè, in cui iniziava il suo tirocinio d'insegnante in un ginnasietto di Milano[11]. Ma di lì a pochi mesi il buon Romagnosi, l'11 giugno 1821,

---

A. De Gubernatis, *Giuseppe Montani, il « cireneo » della vecchia « Antologia » studiato sopra il suo carteggio inedito*, in « Nuova Antologia », vol. 52, 1880, p. 206). Con certa enfasi romantica soggiungeva il Grillenzoni: « Ma ahimé ! mi sovviene ora che fra poco il mio Carlino [Cattaneo] si parte di qui; né mi sarà dato di più rivederlo quest'anno ! Oh come è dolorosa questa perdita per me ! Egli è il più soave, il più amabile, il più amato degli amici miei ! e dovremo stare lontani l'uno dall'altro per tanto tempo ! Ella che è sì perfetto esempio nell'amicizia, pensi, se non è grave il mio dolore. Io la supplico, quando lo vedrà, di baciarlo per me mille volte, di ricordarmegli, e raccomandarmegli affettuosamente, e assicurarlo che io gli sarò sempre amico ».

[10] In *Scritti pol. ed epist.* cit., II, 107-108: « Qualche anno dopo [il 1821] tornò dal Cantone di Zurigo un mio fratello.... e portò seco fra li altri libri l'istoria svizzera di Zschokke. Io me ne invaghii, e ne tradussi in italiano la prima metà: la lettura di quella determinò Franscini a studiare il tedesco, e in tale esercizio egli compì l'altra parte di quella traduzione ». Infatti, nei suoi successivi studî statistici sulla Svizzera, nei quali fu un pioniere, il Franscini ebbe di continuo presente quella storia (ma nella traduzione francese di Ch. Monnard), come se fosse un testo capitale, mentre il valore di essa, se è alto come espressione patetico-romantica di un ingenuo, ottimistico democraticismo, è assai scarso come valore storico-scientifico, ciò che del resto riconosceva, a volte, anche lo stesso Franscini, come resulta dal confronto dei suoi successivi studî statistici (cfr. S. Franscini, *Statistica della Svizzera*, Lugano, Ruggia, 1827, pp. V, 226, 232 e Idem, *Nuova statistica della Svizzera*, Lugano, Tip. della Svizzera Italiana, 1847, passim).

[11] Il Cattaneo fu assunto come insegnante nel dicembre 1820 (cfr. J. White Mario, *Note e documenti intorno agli studi di Carlo Cattaneo e alle sue relazioni con l'Istituto lombardo*, in *Scritti pol. ed epist.*, cit., I, 41). Doveva avere compiuto di recente il corso filosofico (il Liceo classico, si direbbe ora), come si vede dalla domanda dell'autunno dello stesso anno e che non ebbe buon esito, per un posto gratuito al Collegio Ghislieri di Pavia. La data precisa dell'inizio del discepolato romagnosiano del Cattaneo resulta dalla deposizione fatta dal Cattaneo stesso, il 12 luglio 1821, alla Direzione di Polizia di Milano: « Imparai a conoscere il signor prof. Romagnosi soltanto nel mese scorso ultimo di novembre (1820). Di fama però lo conoscevo anche prima. All'epoca suindicata io mi sono introdotto alle sue lezioni che dava coll'autorizzazione del Governo. Non vi fu bisogno che alcuno mi introducesse in questa scuola, giacché era a tutti indicata dalla voce pubblica » (cfr. A. Luzio, *Il processo Pellico-Maroncelli secondo gli atti officiali segreti*, Milano, Cogliati, 1903, p. 417). E risulta ancora dalla lettera che il Cattaneo scriveva a un amico di adolescenza, il conte Giacomo Barbò, il 26 novembre 1862 (in *Scritti pol. ed epist.*, III, 344): « E di te mi ho a ricordare sin ch'io viva, non fosse altro perché mi pare ieri quando nel 1820 in piazza d'armi, il dì di San Francesco [4 ottobre], mi consigliasti a non andare a Pavia, ma studiare in Milano presso Romagnosi. Mio caro amico, quella tua parola decise della mia vita ». La patente del governo austriaco che abilitava il Romagnosi all'insegnamento privato è del 19 no-

veniva arrestato, sotto l'accusa di non avere denunciato Silvio Pellico, che aveva voluto aggregarlo alla Carboneria, e trascorreva quasi sei mesi, fino al 6 dicembre, nel carcere di S. Michele di Murano presso Venezia[12]. Fu in questo tempo che il Cattaneo depose fermamente e abilmente in difesa del maestro; che trascorse qualche tempo a Piacenza presso il nipote del Romagnosi; che fu informato e confortato dal Montani sulla sorte del maestro recluso[13]; e che insieme col ticinese Stefano Franscini, per una parte del viaggio, andò a piedi, per il Gottardo, a Zurigo, e forse oltre[14]. Ma « il buon vecchio è ritornato; è vero; è pur vero — scrive giubilante all'amico Montani — e avrei avuto il contento di annunziarvelo prima d'ora, se non m'avesse trattenuto dallo scrivervi l'aspettazione in cui stava d'una risposta all'ultima mia. Egli è ritornato, e in così florido stato di salute, che alcuno de' suoi amici è giunto ad augurargli il ritorno di una simile avventura, o, per usar le sue parole, di *una così utile vacanza*. Pare che questi signori lo abbiano voluto seco loro, per allontanarlo da ogni oggetto di distrazione e dargli campo a conversare tranquillamente colle sue idee. E ne è prova il profondo scritto che egli ha steso sul metodo di insegnare e di studiare le matematiche. Ne ho letto io medesimo e ne ho sentito leggere alcuni frammenti. E vi posso dire che ci sono volate, volate da pari suo. Ma gli stampatori probabilmente ce lo faran desiderare a lungo. Del resto egli è dichiarato innocente del delitto di *omessa denunzia*, e assolto da ogni spesa di processo. Gli ho detto a nome vostro tutto quel che si doveva ed egli corrisponde alle vostre congratulazioni coi più affettuosi saluti »[15].

---

vembre 1819 (cfr. L. G. Cusani Confalonieri, *G. D. Romagnosi. Notizie storiche e biografiche, bibliografiche e documenti*, Carate Brianza, Moscatelli, 1928, p. 279) ed Ermes Visconti ne dava subito notizia al Manzoni (lettera del 25 novembre 1819 in *Carteggio di A. Manzoni* cit., I, 445): « Romagnosi ha aperto una scuola privata per le cattedre del primo e terz'anno di Pavia, corso legale. Quando quest'intrapresa sarà avviata, spero guadagnerà di più che ad essere professore, e senza grave fatica ».

[12] L. G. Cusani Confalonieri, *G. D. Romagnosi* ecc. cit., pp. 21 e 279. Secondo C. Cagli, *G. D. Romagnosi. La vita, i tempi, le opere*, Roma, Formiggini, 1935, p. 100 l'arresto del Romagnosi sarebbe avvenuto l'8 giugno, non l'11. È curioso osservare che già il 2 giugno il marchese Tassoni scriveva al marchese G. G. Trivulzio, da Milano: « Si sono fatti e si vanno facendo in Milano, e nelle provincie dei nuovi arresti. Fra questi so di Romagnosi, di Arrivabene di Mantova, dei fratelli Ugoni, e d'altri che non mi ricordo » (*Carteggio di F. Confalonieri*, a cura di G. Gallavresi, Milano, Cogliati, 1910-19, II, parte I, p. 438). O la data della lettera è erronea o dell'arresto di Romagnosi si vociferava già prima che avvenisse.

[13] Lettera cit. del Grillenzoni al Montani in A. De Gubernatis, *Gius. Montani*, ecc., p. 206: « ....non potrei negare al mio cuore la soddisfazione di ringraziarla meglio che so della volontà che ella sempre ha avuto di consolare il mio amico [cioè il Cattaneo] con alcuna buona notizia del mio ottimo zio ».

[14] *Scritti pol. ed epist.* cit., II, 107: « Nell'autunno del 1821 volendo egli [il Franscini] rivedere la sua valle nativa [il Franscini era di Bodio, nel Canton Ticino], io lo indussi a prolungare il viaggio oltre il Gottardo e farmisi compagno in parte almeno d'una corsa pedestre, e potei trarlo fino a Zurigo ».

[15] Lettera del Cattaneo al Montani, non datata, in A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 205.

3. Il primo scritto. Le donne e Miss Woodcock

Risale anche ai mesi successivi alla liberazione del Romagnosi il primo scritto del Cattaneo uscito per le stampe e firmato con le sole iniziali, nell'« Antologia » del Vieusseaux dell'agosto 1822, alla quale il giovane studioso poté arrivare per il tramite del Montani[16]; ed è significativo che fosse proprio una recensione di un'opera del Romagnosi, quasi un saluto dimostrativo al vecchio maestro restituito ai suoi studi e ai suoi discepoli. L'opera è l'*Assunto primo della scienza del diritto naturale*, uscita due anni avanti a Milano presso l'editore Ferrario. È quell'opera, della quale il Manzoni diceva, scrivendone al Cousin: « Vous verrez que le bon homme se flatte, qu'on lira le *Blanc* de son livre. Décevant espoir ! Je ne sais pas si la dixième partie de la population sait lire; je sais fort bien que; de ceux qui ont ce talent, à peine la centième partie le met à profit. Parmi les lecteurs, ceux qui entendent le *Noir* ne sont pas le grand nombre; et encore parmi ceux-ci, ceux qui entendent le noir de M. Romagnosi sont une faible minorité. Vous voyez ce qu'il y a à espérer pour son Blanc »[17]. Resta a vedere se questo « bianco » abbia saputo scorgerlo il Cattaneo; la cui recensione è espositiva, non critica; ma vi si nota già le capacità di ridurre le idee alle loro note essenziali e a raggrupparle in forma vigorosa, epigrammatica. E infatti il « bianco » trapela sia nell'affermazione che l'uomo rimane « libero disponitore del proprio avere in faccia al potere civile, il quale non può farvelo servo, ma deve egli stesso servire a lui »; sia nell'altra che gli individui, creando il potere sociale « colla alleanza di tutte le loro forze, non rinunciarono ai propri nativi diritti, anzi si procacciarono un mezzo per meglio esercitarli.... L'atto della associazione che non è alienamento e morte de' diritti personali, ma solo un concerto di forze per supplire alla debolezza individuale non può sottoporre al poter civile tutto ciò che non percuote le relazioni scambievoli degli associati »[18]. Non sono certo indirizzi nuovi nel pensiero giusnaturalistico, questi così riassunti dal Cattaneo, ma è chiaro che l'applicazione loro, in concreto, alla situazione politica, per es. nel Lombardo-Veneto, non poteva lasciar dubbi in chi sapesse leggere fra i righi. Vi è poi accentuata con grande rilievo l'idea che lo stato di necessità, il bisogno hanno determinato l'agire dell'uomo non soltanto (come ammettono comunemente i filosofi) nella fase iniziale della vita sociale dell'umanità, ma lo determinano sempre, tuttora, e sempre lo determineranno, perché « i fatti si cangiano, si cangiano i bisogni ; ma è sempre la natura che li germoglia, la necessità che li sanziona »[19]. Idee tutt'altro che nuove anche queste ; ma potevano essere anche un principio storiografico, se il Cattaneo si fosse dato alle storie; invece, non si dette né alla storia né a null'altro che si

---

[16] P. Prunas, *L'« Antologia » di Gian Pietro Vieusseux*, Roma-Milano, Dante Alighieri, 1906, p. 247; A. Levi, *Il positivismo politico* ecc. cit., p. 144.

[17] Lettera del 21 febbraio 1821 in *Carteggio di A. Manzoni* cit., I, 523-524.

[18] *Antologia*, agosto 1822, pp. 208-210.

[19] *Antologia*, agosto 1822, p. 211.

traducesse in carta stampata: questa recensione di poche pagine è rimasta senza seguito per il corso di dieci anni. Anche la relazione col Montani, « l'amico del cuore »[20], che lo aveva avviato alla collaborazione all'« Antologia », sembra illanguidire e spegnersi negli anni successivi: lontan dagli occhi lontan dal cuore; e infatti, preso nel gran turbine dei processi e delle investigazioni politiche, che imperversò in Lombardia fra il '20 e il '23, anche il Montani sofferse qualche mese di prigionia, fra l'agosto e il novembre del '23; poi, liberato,[21] ebbe divieto di dimorare a Milano e ordine di tornare nella nativa Cremona, donde, nei primi mesi del '24, passò a Firenze a trascorrervi i suoi ultimi nove anni di vita[22]. Non ci è giunta alcuna eco dell'impressione che dovette fare anche sul Cattaneo la notizia dell'immatura morte dell'amico, avvenuta a Firenze il 18 febbraio 1833, morte che a Firenze diede occasione addirittura a una dimostrazione dei liberali, ai funebri in S. Croce[23]. E pare certo che dopo quel primo saggio il Cattaneo non collaborasse più all'« Antologia », mentre proprio ora, con la presenza dell'amico a Firenze, e in qualità di redattore-capo, si direbbe oggi, di quella rivista, gli sarebbe stato anche più facile: vi scrisse il Romagnosi, non vi scrisse il Cattaneo. Insomma dieci anni della vita sua, dei quali non si sa quasi nulla, né della vita intellettuale né della vita in genere; un nulla o un quasi nulla che qui si è cercato di attenuare, se non proprio di cancellare, con la scorta di qualche elemento, non inedito, ma tuttavia, non visto o non utilizzato dagli studiosi di Cattaneo.

Si sa che continuava a insegnare in quel ginnasietto; che intanto studiava giurisprudenza, privatamente, forse presso il Romagnosi, ma non ufficialmente, ché al vecchio, dopo le disavventure poliziesche, era stato proibito, nel settembre

---

[20] A. Levi, *Il positivismo pol.* cit., p. 142.

[21] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., pp. 197-199.

[22] Il 26 febbraio 1824 il Montani non era ancora venuto a stabilirsi a Firenze, come si vede dalla lettera che sotto quella data gli scriveva il Vieusseux (cfr. A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 201).

[23] E. Benedetto, *La « Congrega fiorentina » della « Giovine Italia » e la politica granducale negli anni 1832-1833*, in « Arch. stor. ital. », XCVII (1939), vol. I, p. 65.

[24] Il decreto, in data 24 settembre 1822 è pubblicato da C. Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano, Treves, 1878, p. 131. So benissimo che secondo la vulgata e secondo la White Mario, *Note e documenti intorno agli studi di C. Cattaneo* ecc. cit., I, 41 il Cattaneo studiò « privatamente a Milano sotto Romagnosi, presentandosi per gli esami finali in Pavia durante gli anni 1821-22-23 e il primo semestre del 1824 ». Ma dopo il perentorio divieto fatto al Romagnosi di insegnare privatamente, pare ben difficile che eventuali suoi corsi tenuti in dispregio al divieto fattogli e che il Cattaneo avrebbe potuto seguire, potessero avere valore legale e sostituire la frequenza dei normali corsi universitarî a Pavia. Il preambolo del diploma di laurea rilasciato al Cattaneo è ambiguo: « Essendosi ben accertati per molte prove, e co' più regolari esperimenti, aver il sig. Carlo Cattaneo di Milano adempiute le obbligazioni dall'I. R. Governo prescritte agli studenti in modo da meritar il premio attribuito al profitto e alla saviezza de' matricolati secondo il periodo scolastico da questi percorso.... » (ibidem, pp. 41-42). Bisognerebbe conoscere i minuti regolamenti universitari allora vigenti per sapere se fosse consentito un curricolo di studi che prescindesse, se non proprio dall'immatricolazione, almeno dalla effettiva, anche se saltuaria, frequenza dell'università e se fosse consentito di fare l'università, diremmo così, a domicilio, privatamente.

del '22, di tenere corsi privati[24]. Nell'agosto del '24 il Cattaneo si laureò *in utroque*[25]. Ciò che non lo invogliò ad altre carriere, o amministrative o di avvocato; continuò nella scoletta ginnasiale, che non è sempre una delizia, in locali umidi, nell'inverno non riscaldati: « locali rimasi infrequentati nei giorni festivi si trovavano al ritorno degli allievi a 12 gradi sotto gelo; i calamai tratti di tasca in poco tempo si

---

I corsi del Romagnosi a Milano, finché furono autorizzati ed ebbero valore legale, certo surrogarono la frequenza dell'università a Pavia. Ma dopo la chiusura di essi ? O v'era a Milano qualche altro ignoto giurista autorizzato, come già il Romagnosi, a tenere corsi privati con valore legale e il Cattaneo poté iscrivervisi, ciò che poi non resulta da nessun altro indizio ? Di uno almeno dei professori che sottoscrissero il diploma di laurea del Cattaneo si sa — del prof. Beretta, di diritto naturale — che era « giudice severo, temuto da' licenziosi, ed infingardi; niun ardiva mancargli all'appello, anzi non gli occorreva appello per addarsi degli assenti, tanto avea l'occhio vigile: le note che andava mano mano facendo relative a ciascuno di noi fornivangli ad ultimo un contesto biografico la cui influenza sapevamo dover essere decisiva nella distribuzione delle classificazioni che si sarebbon toccate agli esami ». Così ricordava chi gli era stato scolaro due o tre anni avanti il Cattaneo (cfr. T. Dandolo, *Ricordi. Primo periodo, 1801-1821*, Assisi, Sensi, 1867, p. 228). D'altra parte si sa che, durante la prigionia del Romagnosi ed anche poi, al suo ritorno, il corso dell'anno 1821-22 (II per il Cattaneo) andò diserto: « Il Romagnosi guarda costantemente la propria abitazione » riferiva la polizia milanese, il 5 maggio 1822, ossia già alcuni mesi dopo la sua scarcerazione. « La di lui casa è frequentata dall'avvocato Scannagatta, primo degli allievi del Romagnosi, dal di lui medico, signor Ciampi, e da due figli Belgioioso, abitanti a S. Giovanni Quattro Faccie, in questa capitale. Non consta che il professor Romagnosi abbia riassunto l'istruzione della gioventù, né avrebbe ciò potuto verificarsi, dacché anche per il corrente anno i di lui allievi avevano preso una diversa direzione » (Cantù, *Il Conciliatore* ecc. cit., p. 130). Del resto, trent'anni dopo, lo stesso Cattaneo, rettificando certi errori da altri commessi circa il curricolo degli studi di Giuseppe Ferrari, precisava: « Ferrari studiò leggi a Pavia dal 1828 al 1832, o in quel torno: e perciò è falso che *studiasse sotto Romagnosi*, la cui scuola di diritto in Milano era stata chiusa fin dall'estate del 1821, quando Ferrari era poco più che fanciullo » (*Scritti polit. ed epist.* cit., II, 34). Che fra quegli allievi che « avevano presa una diversa direzione », cioè o per la frequenza a Pavia o presso altri docenti autorizzati, fosse anche il Cattaneo ? Non è impossibile. Ciò che non esclude che la devozione dell'allievo per il maestro continuasse e che, senza dare troppo nell'occhio alla polizia che tace di lui, frequentasse la sua casa; il che è provato almeno dalla citata lettera al Montani, dei primi del '22, sul ritorno del « buon vecchio » (A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc., p. 205): « Gli ho detto a nome vostro tutto quel che si doveva, ed egli corrisponde alle vostre congratulazioni coi più affettuosi saluti ». D'altra parte, se si considera che il Cattaneo durante quegli anni universitari, era impegnato seriamente nell'insegnamento ginnasiale a Milano, non si comprende come potesse frequentare le lezioni a Pavia. Si conclude, quindi, che facesse effettivamente, l'università come privatista a Milano; evidentemente, i regolamenti lo consentivano e non tutti i professori erano della severità del prof. Beretta; o, infine, i regolamenti lo vietavano ma la pratica l'ammetteva: ciò che specialmente ai nostri giorni non dovrebbe stupire. Del resto, la questione qui sollevata non ha poi capitale importanza, anzi: ci sembra solo che il discepolato romagnosiano del Cattaneo, tranne che il primo anno, si debba intendere come discepolato ideale, non come viene comunemente inteso, come rapporto legale di alunno a maestro; e possa, forse, allora acquistare anche più pregnante significato quel giudizio su di sé del Cattaneo, quaranta e più anni dopo; che quel discepolato aveva deciso della sua vita (vedi sopra, nota [11]).

[25] *Scritti politici ed epist.*, cit., I, 45.

agghiacciavano e l'alito ricadeva in fiocchi dalla volta »[26]. Questo nel rigidissimo inverno 1829-30; ma anche negli altri non era molto meglio; e il povero professore si buscava quasi ad ogni invernata qualche malanno e talora per mesi, come nel '23 e nel '24, con affezioni reumatiche e glandolari che gli rimasero poi croniche. Ma tutto questo non pare gli togliesse l'impeto, la freschezza, la gioia di vivere dei vent'anni. Il bel sesso l'occupava moltissimo e quello si occupava moltissimo di lui. Perfino nella ricordata recensione, tutta schematica e rigorosa, del grave volume romagnosiano, il giovane recensore trova il modo di introdurre un'immagine voluttuosa e sensuale[27]. Nelle poche lettere rimaste al Montani, tutto romanticamente sospiroso dietro alle beltà vagheggiate da lontano, il Cattaneo parla di donne e di amore, con la lieta baldanza di chi sa di piacere. Non ha scritto da parecchio tempo e si scusa, ai primi di Quaresima del '22: « ma voi vedrete, caro Montani, che non ne ho la colpa io solo; che anzi la massima parte se la hanno quelle benedette ragazze, che nei passati giorni han pur voluto despotizzare oltre ai confini della solita moderazione. Ringrazio la Quaresima, ch'è finalmente venuta fuori col suo *habeas corpus*, ritegno fragile contro quelle feroci tirannelle, ma che, se non sottrae il cuore alle agitazioni, sottrae almeno alle distrazioni troppo violente il cervello »[28]. La cronaca galante lo interessa e ne fa parte all'amico, con una punta di malizia canzonatoria, quasi a voler scandalizzare un poco l'ex-barnabita che era il Montani: « Il signor T. ha veramente accompagnato la bella Eckerlin; ma solamente fino a Bologna, d'onde egli si è rivolto verso Milano, per maggior bene dell'anima sua. Vi sareste voi, da buon cattolico, augurato un simile viaggio ? e in quaresima ? Voi sareste un'anima perduta ».[29] In altra lettera, di poco posteriore, lo informa che l'editore Davide Bertolotti « ha fatto un gentile almanacco, raccogliendovi dodici ritratti delle nostre più vantate bellezzine, velati, però maliziosamente con una mascheretta nera. Al ritratto vien dietro un mordace panegirichetto, che manifesta quelle poverine, che la poca somiglianza del ritratto aveva salvato. Figuratevi che scompiglio nelle nostre donnine; basti il dirvi che siam già venuti alla terza edizione. Tra le dodici elette abbiam riconosciuto la Suini, la Mattei, la Tealdi, la

---

[26] *Scritti politici et epist.* cit., I, 44-45.

[27] Il lettore — dice il Cattaneo — potrà, anche dai pochi tratti riferiti, avere un'idea della pienezza dello scritto romagnosiano « come fra il volume delle vesti che lo nascondono si può qua e là travedere e rilevare l'andamento di una avvenente corporatura » (*Antologia*, agosto 1822, p. 210).

[28] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* cit., p. 203.

[29] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 204. Non so chi sia il signor T.; non credo il rubacuori, già un po' maturo, della Milano di allora, il galantissimo ed elegantissimo barone Sigismondo Trechi, che allora (quaresima 1822) era appena uscito dal carcere, implicato nell'affare Confalonieri; e che del resto, sarebbe ricordato col titolo baronale. Ma si sa della bella Eckerlin: una diva del bel canto e cacciatrice di cuori; e lo si sa dal Cantù, *Il Conciliatore* ecc. cit., p. 200. Non so, invece, se fosse figlia o avesse nulla a che fare con quell'Eckerlin, prussiano, stabilito a Milano e che fu l'insegnante di tedesco di molti giovani milanesi della scuola romantica e amico del Monti e del Manzoni (cfr. *Epistolario di Vincenzo Monti*, a cura di A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, IV, 47 e *Carteggio di A. Manzoni* cit., I, 446).

Confalonieri, l'amabile arpeggiatrice M. T. ecc. Tra poco ci vien minacciato un supplemento »[30]. Sopratutto nel carnevale, il giovane Cattaneo si buttava in pieno: è « fortemente impegnato nel carnevale » riferiva un comune amico al Montani il 22 febbraio 1822; e qualche giorno dopo il Cattaneo stesso gli spiegava come: « Giovedì grasso mi son preso la libertà di condurre nella vostra casetta [nel corso di Porta Orientale, che il Cattaneo aveva in custodia durante l'assenza dell'amico] mia sorella e alcune altre donne di casa, che desideravano vedere dalle vostre finestre il corso affollato di quel giorno. Zamberlà che passava sotto le vostre finestre fece a quelle donne le più profonde scappellate »[31].

Certo, pur fra le distrazioni carnevalesche e muliebri[32], non gli mancava il tempo per attendere anche agli studî: ed è in questo decennio di silenzio tipografico che dovette formarsi il più di quella formidabile preparazione culturale con la quale uscirà poi, armato, quasi d'improvviso, e pubblicista provetto già nell'esordire. Tien dietro alla produzione del Romagnosi con interesse ed ammirazione: allo studio sulla *Scienza nuova* del Vico, per cui « finalmente quell'opera ha trovato un giudice competente »[33] ; o a quell'altro, assai più ampio, composto nella prigionia di S. Michele di Murano, *Dell'insegnamento primitivo delle matematiche*, nel quale, come si è visto, trovava « volate, volate da pari suo ».[34] E considerata l'affettuosa dimestichezza fra maestro e discepolo, non c'è dubbio che avrà seguito con altrettanto interesse la successiva produzione del maestro; ma non se ne sa, positivamente, nulla, per questi anni che furono di febbrile, precipitosa produzione per il Romagnosi, questi fra l'uscita dalla semestrale prigionia e il 1832: oltre alle opere di vasta mole, *Sulla condotta delle acque secondo la vecchia e intermedia legislazione dei diversi paesi d'Italia* (1823-25), *Dell'indole e dei fattori dell'incivilimento con esempio del suo risorgimento in Italia* (1829-32), le *Vedute fondamentali sull'arte*

---

[30] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 205.

[31] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* cit., p. 203.

[32] Cadrebbe qui di discorrere, a proposito di queste « histoires intimes », così ghiotte ai palati francesi, e non solo francesi, della sua relazione più nota di questi anni con la contessa Costanza Perticari, figlia di Vincento Monti; più nota, perché i passi che la ricordano sono riportati in appendice alla bella scelta di scritti del Cattaneo curata da G. Salvemini, *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo*, Milano, Treves, 1922, p. 243. Cadrebbe di discorrerne se queste « histoires » avessero poi inciso profondamente nella vita del Cattaneo e fossero riconoscibili nella sua personalità; ciò che non è. Fu proprio, come dice la sapienza araba per queste faccende: come la traccia della nave sul mare, della rondine nell'aria ecc.. E perciò lasciamola stare anche noi per non scandalizzare quei timorati che hanno accettato il ritratto morale datoci dalla più diligente biografa della Perticari, Maria Romano, *Costanza Monti Perticari. Studio su documenti inediti*, Rocca S. Casciano, 1903, studio altrettanto diligente quanto privo di alcuna penetrazione psicologica e che ci rappresenta la Perticari come la donna purissima martire delle calunnie, nella sua vita coniugale e postconiugale.

[33] Lettera al Montani cit. in A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc., p. 204. È lo scritto *Osservazioni sulla « Scienza nuova » di Vico*, apparso dapprima nell'« Ape italiana », V (1822); (v. edizione De Giorgi delle *Opere* di Romagnosi, Palermo, Di Marzo, 1859-65, II, 137-144).

[34] Lettera al Montani senza data, in A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 205. Lo scritto del Romagnosi fu stampato nel 1822, con dedica in data 29 settembre 1821, cioè di quando era ancora in carcere (v. ediz. De Giorgi, cit., I, 693-934).

logica (1832); oltre alle moltissime consultazioni legali, la sua fitta collaborazione, con articoli, note, spunti critici ecc. alle riviste: all'« Ape italiana », ma specialmente alla « Biblioteca italiana » dell'Acerbi, all' « Antologia » del Vieusseux, agli « Annali universali di statistica » del Lampato, su mille questioni e questioncelle di logica, di morale, di diritto, di economia, di commercio, di agricoltura, di statistica, di geografia, di etnografia, di antiquaria, di pubblica istruzione: un visibilio di scritti, di pagine e pagine, che fan sospettare che ogni cosa egli pensasse anche scrivesse e pubblicasse. Sono anche gli anni in cui entra, benefico, nella sua vita il mecenate discreto e riguardoso Luigi Azimonti, grazie al quale il vecchio maestro, quel « nostro patriarca, come diceva l'Azimonti stesso, trascorse nella villa di Carate in Brianza molte giornate di riposo operoso[35] » « occupandosi di studi i quali noi — continuava l'Azimonti — dobbiamo promuovere a bene della società col pensare noi a ciò che lo risguarda dal canto della nettezza personale e del suo mantenimento il più salubre ed adattato »[36]. Indubbiamente, il Cattaneo visse pure, saltuariamente, in quella intimità, un po' urbana un po' campestre; certamente, se avesse voluto, avrebbe potuto scrivere anche lui, come il Romagnosi, nell'« Ape », nella « Biblioteca italiana », negli « Annali di statistica », come già aveva scritto, esordendo, nell'« Antologia »; né quanto alla « Biblioteca Italiana » credo che lo distogliesse dallo scriverci il fatto che quella rivista era, se non proprio più l'ufficiosa o semiufficiosa del governo austriaco, certo ben vista dalle sfere ufficiali: ci scriveva il Romagnosi e ci poteva scrivere anche il Cattaneo. Se non scrisse, né qui né negli « Annali », assolutamente indipendenti, la ragione è un'altra, che mi fa anche ritenere assai dubbia la speranza che si possan trovare scritti del Cattaneo editi in qualche parte in questo periodo: la ragione che, almeno un poco, i bollori di gioventù lo distolsero dalle gravi occupazioni di scrittore (e probabilmente in questo tempo, verso il 1825, nasce la conoscenza e poi anche la relazione amorosa più seria con quella miss inglese, Anna Pyne Bridges Woodcock, che dopo molti contrasti ed opposizioni dei parenti di lei, sposerà a Trieste, nel 1835[37]); ma più forte la ragione che la

---

[35] A. Levi, *Romagnosi*, Roma, Formiggini, 1935, pp. 83-84.

[36] Lettera dell'Azimonti, del 12 agosto 1834, pubblicata in Cattaneo, *Scritti pol. ed epist.* cit., III, 289.

[37] Che il matrimonio avvenisse soltanto nel 1838 è detto da Gabriele Rosa in Cattaneo, *Scritti pol. ed epist.* cit., I, 15 e poi ripetuto da tutti, fino ai più recenti (per es. M. Borsa, *Carlo Cattaneo*, Milano, Garzanti, 1945, p. 11); ma F. U. Saffiotti, *Lettere inedite di Mauro Macchi a Carlo Cattaneo* (1842-1867), estr. dalla « Rassegna storica del Risorgimento » XII (1925), pp. 3 e 10 accerta invece, con buone ragioni, che ebbe luogo a Trieste il 19 ottobre 1835. Miss Woodcock era venuta a Milano nel 1824 insieme con Bianca Milesi (Cattaneo, *Opere edite ed inedite*, a cura di A. Bertani, Firenze, Lemonnier, 1882-92) II, 456); nel novembre 1825 era ancora a Milano o vi era stata fino a poco innanzi, come si apprende da una lettera di allora del Fauriel al Manzoni, al quale ne parlava come di comune conoscenza (*Carteggio di A. Manzoni* cit., II, 198-199). Viaggiava per consolarsi di un combinato matrimonio con un inglese suo connazionale, che poi era andato a monte non per colpa di lei (cfr. *Correspondance de Cl. Fauriel et de Mary Clarke*, publiée par O. de Mohl, Paris, Plon. Nourrit, 1911, p. 189: lettera della Clarke al Fauriel del 6 settembre 1825). Dati i rap-

dispersione della sua attività, più che per le distrazioni amorose e di società, si produceva per una smania di universalità di sapere, a cui natura lo aveva predisposto e che il Romagnosi, con la forma della sua cultura, aveva alimentato e aggravato. Che non pubblicasse, non vuol dire che non scrivesse; se quella traduzione parziale dallo Zschokke dovette avere poco più che il carattere di un esercizio linguistico per impadronirsi del tedesco, cosa ben più impegnativa dovette essere quello studio *Della influenza delle invasioni dei barbari sulla favella italica* « disegnata per intero sino dalla fine del 1824 » e che ha stretta parentela con lo studio sui rapporti fra il romeno e l'italiano che pubblicò soltanto tredici anni più tardi[38]. Né è improbabile che ad altri svaghi letterari venisse sciogliendo la mano. Se, vecchio oramai, « permettevasi l'unica ricreazione di scrivere commedie, farse, canzoni, poesie, che egli leggeva al parroco e ai contadini di Castagnola »[39], è assai verisimile che in tali cose si gingillasse anche più in gioventù, attribuendo ad esse, però, quell'unico valore di svago che hanno e buttando via questi giocarelli, come buttava via quelli della vecchiaia. Qualche cosa, ma di genere puramente compilatorio e sotto il velo dell'anonimo, venne anche pubblicando. Per incarico del governo aveva adattato alle scuole medie lombarde dei testi tedeschi di storia e di geografia[40]; genere di lavori che nemmeno il Berchet aveva disdegnato, qualche anno prima e a cui anche altri atten-

---

porti di amicizia con la Milesi è molto probabile che il Cattaneo conoscesse miss Woodcock già ora nel 1825 al tempo della sua prima venuta a Milano; ma se già allora cominciasse a fiorire l'idillio non saprei; forse resisteva ancora la relazione con la Monti Perticari (che dovrebbe cadere fra il 1822, quando la vedovella tornò nella casa paterna, e il 1828, anno di morte del Monti). Certo, né allora né per qualche anno ancora, il Cattaneo coltivava idee matrimoniali: quello scrittarello suo « Se fossi ricco ! » (in *Opere ed. e ined.* cit., I, 395-399) raffigura la vita modesta e parca di svaghi spirituali e materiali, quale il Cattaneo avrebbe desiderata a se stesso in quegli anni; ma è la vita di uno scapolo. Lo scritto non è datato e gli editori (ed anche A. Levi nel suo pregevolissimo *Saggio di bibliografia cattaneana*, in *Il positivismo polit.* ecc. cit., p. 185) lo attribuiscono al 1825-1835; ma si può precisare: è certamente posteriore al 1827, perché vi si parla (p. 396) dei *Promessi sposi*, come di opera già pubblicata.

[38] V. Cattaneo, in *Annali universali di statistica*, vol. LII, n. 155 del maggio 1837, p. 154. Su questa nota del Cattaneo ha richiamato l'attenzione A. Levi, *Il positivismo pol.* ecc. cit., p. 149.

[39] Alberto e Jessie Mario, *Carlo Cattaneo. Cenni e reminiscenze*, Roma, Sommaruga, 1884, p. 114.

[40] Nel 1824 il Cattaneo tradusse ed adattò all'uso dei ginnasi italiani la seconda parte di un testo di geografia; nel 1825 il testo di storia; più tardi rivide e curò la stampa di altra traduzione, dal tedesco, di un testo di geografia (cfr. J. White Mario, *Note e documenti intorno agli studi* ecc. cit., I, 44). Questa minore e minima letteratura scolastica austriaca, che potrebbe presentare qualche interesse storico-politico oltre che storico-pedagogico, è poco o punto conosciuta. L'ultimo di questi testi curati dal Cattaneo potrebbe essere quello intitolato *Rudimenti di geografia ad uso della prima classe di grammatica nei ginnasi della Lombardia*, Milano, I. R. Stamperia, 1831, in 16°, pp. 227 conservato nella collezione Bertarelli di Milano (v. A. Bertarelli, *Inventario della raccolta donata da Achille Bertarelli al Comune di Milano. Risorgimento Italiano*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1925, I, p. 186 n. 2362). Ma converrebbe esaminarlo direttamente; ciò che io non ho potuto fare.

devano o avevano atteso, come il suo stesso maestro G. B. De Cristoforis, il Cherubini, ecc.[41]; e genere di lavori, anche, che rendeva abbastanza, se il Cherubini era riuscito a cavarci fuori una casetta in campagna[42] e il Cattaneo 300 lire austriache per il solo ultimo lavoro[43]. E quelle lire dovevano essere state provvidenziali, perché correvano ora anni difficili per il Cattaneo: il padre morto, debiti di lui da pagare, pensieri per la famiglia che aveva lasciato; e con lui se ne preoccupava l'innamoratissima Miss Woodkock, la quale, deluse le speranze che per un momento aveva concepito su di lei un uomo già celebre ma già segnato dall'atroce destino della cecità e della paralisi, Augustin Thierry[44], si era tutta perduta, — lei, la nobile inglese, non ricca ma circondata da doviziosa parentela[45] —, dietro quell'oscuro professorino milanese, figlio di un qualunque orefice,

---

[41] Per il Berchet, che tradusse ed adattò alle scuole del Lombardo-Veneto testi per l'insegnamento della storia e del disegno, v. CANTÙ, *Il Conciliatore* ecc., pp. 36-37 e la lettera, ivi riportata, del Berchet al direttore dei Ginnasi, Carlo Londonio, del 6 settembre 1819. — Quanto a Francesco Cherubini, il lessicografo milanese, che aveva avuto nel 1830 dal governo il compito di redigere un vocabolario latino per le scuole, v. G. DE CASTRO, *Commemorazione di Giovanni Gherardini*, in CATTANEO, *Opere ed. ed ined.*, cit., II, 176. — Circa al De Cristoforis resta tuttavia dubbio che quella sua fortunatissima antologia per le scuole: *Prose e poesie morali ad uso dei giovanetti*, IV ed. accresciuta, Milano, Ferrario, 1820, fosse stata compilata su commissione del governo.

[42] G. DE CASTRO, *loc. cit.*.

[43] CATTANEO, *Scritti pol. ed epist.* cit., I, 44.

[44] Di questo innamoramento, o piuttosto « caprice », di Augustin Thierry per miss Woodcock si ha notizia nella citata lettera del 6 settembre 1825 di miss Clarke al Fauriel (vedi sopra nota [37]); era allora già un « ancien caprice », ma non poi tanto antico, se ancor nel novembre dello stesso anno il Fauriel, scrivendone al Manzoni (v. *Carteggio di A. Manzoni* cit., II, 198-199) poteva dire che il Thierry credendola a Genova, « s'était proposé d'aller jusque-là pour avoir le bonheur de la revoir ». Forse miss Woodcock non era estranea nemmeno al progetto di viaggio a Milano per incontrarsi col Manzoni, che il Thierry faceva circa quel tempo (cfr. A. AUGUSTIN-THIERRY, *Augustin Thierry d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, in « Revue des deux mondes » del 1° novembre 1921, pp. 160-162).

[45] Miss Anna era figlia di primo letto di Lady Anna Crosbie, figlia del Rev. Maurice Crosbie, decano di Limerick, e di John Bridges Woodcock, esq.. Rimasta vedova, Lady Anna aveva sposato in seconde nozze Christopher Hely Hutchinson, fratello del primo e secondo conte di Donoughmore. Fratello di Lady Anna e quindi zio materno di miss Anna era William Crosbie, quarto lord Bandon (Per tutto ciò v. *Dictionary of National Biography*, XXV (1891), p. 376 s. v. Hely-Hutchinson, Christopher). Questa parentela altolocata inglese e per matrimoni anche francese, si accrebbe poi in seguito, con qualche fastidio del Cattaneo (v. la sua lettera a Cristoforo Negri del 28 giugno 1859 in *Scritti pol. ed epist.*, II, 174-175). Nel febbraio 1822 a Parigi, quand'era un giovane « grazioso di venti anni » Tullio Dandolo (cfr. i suoi *Ricordi. Secondo periodo, 1822-1823*, Assisi, Sensi, 1868, pp. 83 e 102) aveva conosciuto lady Hutchinson e le sue figliole, fra cui miss Anna e notava che era poi divenuta moglie del Cattaneo. Da ricordare che la famiglia materna di miss Anna era originaria dell'Irlanda occidentale e anche Cattaneo (*D'alcune instituzioni agrarie dell'Alta Italia applicabili a sollievo dell'Irlanda*, in *Opere ed. ed ined.*, IV, 285) rammenta che « all'isola infelice » era unito « per molti vincoli di domestico affetto». Non è improbabile che la vivace e a volte commossa dipintura che il Cattaneo fa delle condizioni dell'Irlanda in questo e specialmente in altri scritti (v. *Opere ed. ed ined.* cit., III, 332-385) rifletta impressioni dirette che la moglie poté comunicargli. Per quanto so, il Cattaneo non fu mai in Irlanda né in Inghilterra.

cioè di quei « mercantuzzi » nei quali il Cattaneo, fierissimo delle sue origini borghesi, vedeva « il vanto della città » in avvenire[46], ma che per ora, nella estimazione dei potenti, erano appunto dei figli di « mercantuzzi »: « Comprenez-vous tout mon malheur ? » — scriveva il 16 gennaio 1830 a quella pazza di madame Allart, in un suo francese, personalissimo nello stile e nella grafia — « Puis-je rendre sa famille riche, indépendante ? Puis-je payer les dettes de son père ? Puis-je le dégager de ses engagements vers ces créanciers, puis-je rendre sa patrie libre, puis-je le donner un autre, puis-je l'assurer une fortune qui peut suffire à tant de demandes d'argeant ? Je n'ai aucun ressources. Je suis sans talent à mettre à profit, ma fortune n'est pas encore payée et si je me metais comme institutrice, je ne gagnerai pas plus que je n'ai et si je faissais un tel pas, je perderais l'interest de ma fortune que je reçois à présent de lord Donoughmore. J'ai écrit à ma mère une lettre, elle dit « très belle ». Je lui ai fait part de mon projet de marriage; je lui ai dit que sa fortune n'était pas plus que la mienne, mais que cela suffisait, que sa famille n'était pas noble, ni riche. Elle m'a répondu une lettre digne d'elle. Elle a donné son consentement, elle a même promis de me faire une pension et aussitôt qu'elle recevra son *income*, de me passer l'interest de ma fortune en cas que mylord D(onoughmore) désapprouvant le marriage, refuserait de me payer comme il fait à présent. Eh bien, pour tout ça il faut attendre deux années ! Avant cela l'*income* de ma mere ne sera pas payé, ni ma fortune. Elle est à présent plus pauvre que moi et n'a pas de moyens de me secourir, il ne faut donc pas se marrier pour quelque temps. Et vivre comme nous vivons (lui obligé de travailler pour gagner l'argent dont il ne jouit pas) c'est ne plus se voir ». E continuava con un proposito quanto mai romantico: « Ne voyez-vous pas donc que la mort seule peut mettre ordre à tout ? En mourrant je lui laisse ma fortune, je l'oblige à l'accepter, le voilà indépendant, le voilà calme, cultivant ses talents, remplissant les devoirs qui lui sont cher, bien assis dans son pays chéri et respecté. Ma mémoire lui sera cher et je n'aurai pas vécu en vain »[47].

4. Il Cattaneo e gli eventi del '20 e '21

« Puis-je rendre sa patrie libre ? » si domandava angosciata nella sua esaltazione romantica di donna innamorata la povera miss Anna. E circa negli stessi

[46] Cattaneo, *Opere ed. ed ined.* cit., I, 396.

[47] La lettera è stata pubblicata da L. Royer, *Petites notes stendhaliennes: Miss Anna Woodcock*, in « Le Divan », XXVII, 1935, fasc. 192, pp. 464-467 (Devo di avere potuto consultare la rivista non facile a trovarsi nelle nostre biblioteche, alla sempre soccorrevole cortesia dell'insigne stendhaliano Pietro Paolo Trompeo, che qui ringrazio sentitamente; come al ricco succoso repertorio di L. F. Benedetto, *Arrigo Beyle milanese*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 567, l'indicazione della fonte. Tuttavia la lettera era, già prima, non del tutto sconosciuta: ne aveva data, in parte, la traduzione in italiano F. U. Saffiotti, *Carlo Cattaneo*, Roma, L'Agave, 1922, p. 8). Lord of Donoughncore, di cui si parla nella lettera, è, sì John Hely — Hutchinson ; ma egli non era — come crede il Royer — patrigno di miss Anna, ma fratello del patrigno. Il patrigno era già morto nel 1826.

anni, diceva di sé il Cattaneo: « Mi appago adunque di amici di ingegno colto, di maniere cordiali, di abituale probità, di opinioni politiche non opposte eccessivamente alle mie.... »[48]. Ma se torniamo un dieci anni addietro, al tempo della giovinezza spensierata e tratto tratto anche un po' scioperata, troviamo un Cattaneo ancor ben poco preso da idee politiche e da politiche aspirazioni. L'abile e ferma deposizione in favore del Romagnosi non prova affatto che egli simpatizzasse per il carbonarismo né per i cospiratori filo-piemontesi del '21; tanto per intenderci, per il gruppo di Confalonieri. La deposizione per il Romagnosi è, appunto, soltanto una difesa del proprio maestro; certo è molto probabile che il ventenne Cattaneo non solo sapesse dell'esistenza, come ammette nell'interrogatorio[49], dell'opera del Romagnosi, *Della costituzione di una monarchia nazionale rappresentativa*, uscita anonima e clandestina a Filadelfia, cioè a Lugano, nel 1815, ma anche l'avesse letta, non ostante il suo diniego, o almeno ne fosse molto bene informato sui concetti direttivi, come è probabilissimo che anche su questo punto egli condividesse le idee del maestro. Ma che ciò posto, egli si scaldasse anche la testa e partecipasse, se non delle trame, che è escluso, almeno delle speranze dei nobili cospiratori lombardi del '21, non è certo e nemmen probabile. Già il fatto che due o tre mesi dopo l'interrogatorio, egli potesse andare e tornare dalla Svizzera, evidentemente con regolare passaporto, prova che la polizia austriaca non aveva alcun sospetto su di lui. Che il Romagnosi « *esortasse* [i suoi alunni] gravemente a non frammischiarsi in turbolenze compromettendo il credito della sua scuola »[50] ha tutta l'apparenza della verità (a parte la motivazione), non di un espediente escogitato dal Cattaneo nella sua deposizione per scagionare il maestro. Infatti il Romagnosi non ebbe noie per fatti o sospetti che fossero in relazione col moto piemontese. Fra i molti milanesi compromessi in quel che si suol chiamare il processo Confalonieri, vale a dire per intese connesse con la rivoluzione piemontese, non ne trovo che tre, i quali fossero alunni del Romagnosi; ma di essi tre, uno, Costantino Mantovani, doveva essere stato allievo del Romagnosi in tempi molto andati, se nel '21 era sui 35 anni[51]; gli altri due erano i giovani conti Emilio e Luigi Belgioioso, coetanei del Cattaneo e insieme con lui discepoli o almeno frequenti visitatori di lui[52]. E da essi infatti il Cattaneo avrebbe potuto sapere, della cospirazione, quel pochissimo di concreto che era, probabilmente, tutto quello che potessero sapere. Perché questa cospirazione lombarda del '21 non è un movimento di giovanissimi, di ventenni, né fra i dirigenti (che non maraviglia) né fra i seguaci. A parte quegli studenti di Pavia che passarono il Po e andarono negli stati sardi, non perché iniziati nella cospirazione, ma semplicemente perché

[48] Nel citato scrittarello *Se fossi ricco !* in *Opere ed. ed ined.* cit., I, 397.

[49] A. Luzio, *Il processo Pellico-Maroncelli* cit., p. 418.

[50] A. Luzio, *op. cit.*, p. 419.

[51] *I Costituti di Federico Confalonieri*, a cura di F. Salata, Bologna, Zanichelli, 1940-41, I, 29 e 130; il Mantovani era nato nel 1786.

[52] *Costituti Confalonieri* cit., I, 116. Alcuni mesi dopo l'arresto del Confalonieri, i due giovani Belgioioso erano ancora a Milano e frequentavano la casa del Romagnosi: così attesta la polizia in data 5 maggio 1822 (vedi sopra, nota [24]).

il confine era lì a due passi e non gli parve vero di varcarlo quando giunsero le voci delle novità di Alessandria, a parte questo gruppo che agì di spontaneo impulso, senza preparazione clandestina di lunga mano, e a parte il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio, il marchese Giuseppe Arconati Visconti, il conte Pirro de Capitani, il conte Renato Borromeo-Arese, Luigi Fontana, Gaetano Castiglia, che sono i pochi giovanissimi fra i venti e i trent'anni più o meno addentro nella cospirazione, tutti gli altri sono uomini fatti, d'oltre la trentina: è la generazione del Manzoni di: « Soffermati sull'arida sponda », di coloro che avevano trascorsa l'età più propriamente formativa politicamente, fra i venti e i trent'anni, nel pieno del Regno italico napoleonico, degli avversi e dei delusi per il ritorno di Astrea. Non per l'età e nemmeno per condizione sociale Cattaneo poteva essere dei loro: egli apparteneva ai « poveri figlioli » che studiano il latino[53] (ora, lo insegnava, ma socialmente, la cosa faceva poca differenza); quelli, in buona parte, appartenevano alla aristocrazia, alla burocrazia civile e militare napoleonica travasata in quella austriaca, alla banca, al gruppo letterario del defunto « Conciliatore », che il Cattaneo, per la sua età poté conoscere forse solo con l'avida curiosità dello studente liceale sensibile alla vocazione letteraria, non parteciparvi. Appunto per la generica identità che si pose fra collaboratori del « Conciliatore » e cospiratori, si temette che potesse esservi implicato il maestro di liceo del Cattaneo, G. B. De Cristoforis e che anch'egli dovesse essere preso nella grande retata; poi si vide che non ne era stato nulla[54].

Tuttavia, oltre che con i fratelli Belgioioso, con altra persona gravemente implicata nella cospirazione era in relazione di più stretta amicizia il Cattaneo: con la « giardiniera » Bianca Milesi. Doveva essere una conoscenza o fin già dalla primissima infanzia di lui, attraverso il parente Gaetano Cattaneo[55], o doveva essersi formata dopo il ritorno della Milesi, cioè dopo il '15, attraverso lo stesso Gaetano Cattaneo o la famiglia Bisi, nota famiglia di artisti milanesi, amicissima della Milesi; le figlie Bisi erano state amiche di prima giovinezza del Cattaneo stesso e sempre rimasero sue fidatissime[56]. Ora, è nota la parte avuta dalla Milesi nella

---

[53] La frase è ricordata dal CATTANEO in *Opere ed. ed ined.* cit., I, 395.

[54] C. CANTÙ, *Alcuni italiani contemporanei* cit., p. 227: « O miei condiscepoli, voi vi ricordate quanto volte noi rompemmo in un applauso concorde; vi ricordate come lo accogliemmo un giorno che tornò a noi salvo da un minacciato disastro » e in nota spiega: « Quando, nel 1822, arrestandosi i Carbonari suoi amici, erasi detto ch'egli pure fosse stato côlto ».

[55] Nel 1808 Gaetano Cattaneo aveva accompagnato la Bianca, allora diciottenne, e la madre di lei, in un viaggio attraverso la Savoia e la Svizzera (cfr. CATTANEO, *Opere edite ed ined.*, II, 452-453).

[56] La Milesi tornò a Milano nel maggio 1815 (v. P. P. TROMPEO, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma, Leonardo da Vinci, 1924, p. 141, nota [35]). Dell'amicizia della Milesi per Ernesta Bisi pittrice, e per le figliole di lei, si ha notizia dal Cattaneo stesso (*Opere edite ed ined.*, II, 456) e dell'amicizia del Cattaneo per le Bisi, che risaliva alla sua prima gioventù, verso il 1819, in una lettera che il Cattaneo, il 24 novembre 1859, scrisse alle due sorelle in occasione della morte della loro madre: « La vostra sventura mi ha scosso come se non fossero già ben quarant'anni dacché conobbi la vostra cara madre, che poi

cospirazione lombarda del '21, insieme con altre « giardiniere », Camilla Fè nata Besana, Metilde Dembowski nata Viscontini cugina della Milesi, la contessa Maria Frecavalli nata Gambarana, per dire solo di quelle più in vista; ciò che convinse la Milesi a scappare a Parigi, dopo l'arresto di Carlo De Castillia, cioè nel luglio 1822[57]. Da notare ancora che la Milesi era amica intima anche di Fulvia Verri, figlia di Pietro, e sposa in seconde nozze di Jacopo Jacopetti[58] e che questa era la donna per la quale, platonicamente, spasimava allora il « satirio nero » Giuseppe Montani, amico del Cattaneo[59].

Fra i Belgioioso, il De Cristoforis, la Milesi, il Montani, non dovevano quindi mancare al Cattaneo le relazioni o le possibilità di relazioni con i « federati » lombardi. E infatti, egli ne seguiva le sorti giudiziarie e ne informava l'amico Montani quando questi era lontano da Milano. Dal tono delle lettere che è, forse, ostentatamente gaio e indifferente su questo argomento, per riguardo alla censura epistolare, non è possibile concludere nulla su quello che il Cattaneo sentisse e pensasse per quei fatti[60]. L'impressione a Milano era enorme: quegli eventi colpivano i rappresentanti più in vista del patriziato e del bel mondo cittadino: arresti, fughe, esilî si susseguivano da quel 13 ottobre 1820 che aveva aperto la serie con l'arresto del Pellico; ma specialmente dal dicembre 1821, dopo l'arresto di Gaetano Castiglia, di Giorgio Pallavicino, di Federico Confalonieri. Allargandosi i sospetti e gli arresti, pochi erano, nel mondo aristocratico, dell'alta borghesia, delle lettere, che per via di

già da parecchi anni prima era in relazione con i miei parenti ed amici » (*Scritti pol. ed epist.*, II, 180).

[57] Cfr. A. Luzio, *Nuovi documenti sul processo Confalonieri*, Roma-Milano, Albrighi e Segati, 1908, pp. 196-200. Ivi anche (p. 199) attestata l'amicizia della Milesi per la pittrice Bisi, e di questa per il marchese Alessandro Visconti d'Aragona, altro dei cospiratori. — Carlo de Castillia fu sentito come testimone a piede libero, a metà maggio del '22 (cfr. Luzio, *op. cit.*, p. 199); il 27 luglio 1822, quand'era già in stato d'arresto, avvenuto dunque fra la metà maggio e la fine luglio, inviava al nuovo inquirente Salvotti una « memoria confidenziale », cioè, in parole povere, una delazione (A. Luzio, *op. cit.*, p. XIV). Poiché il suo primo « costituto » in stato d'arresto, è del 23 luglio (v. *Costituti Confalonieri* cit., III, 181 ss.) e poiché era consuetudine che il primo costituto seguisse di poco all'arresto, si può congetturare che fosse stato arrestato pochi giorni innanzi al 23 luglio 1822.

[58] Cattaneo, *Opere ed. ed ined.* cit., II, 456.

[59] A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., pp. 197 e 210. Nella canzoncina « Il satirio nero » (« piccola spiga — commenta il Montani — fittamente coperta di fiorellini nero-purpurei olezzantissimi. Ama anch'essa situazioni montuose e romite ») il Montani adombrò sé stesso. V. la canzoncina in [Atto Vannucci], *Memorie della vita e degli scritti di Giuseppe Montani*, Capolago, Tip. Elvetica, 1843, p. 15.

[60] Cfr. in A. De Gubernatis, *Gius. Montani* ecc. cit., le lettere del Cattaneo pp. 203, nota 1 e 205-206. Vi si accenna alle vicende giudiziarie della Fé, della Milesi (che egli chiama « signora », benché sposasse appena nel '25), di Carlo de Castillia, di Giorgio Pallavicino-Trivulzio, di Pietro Borsieri, di G. B. Comolli, di Metilde Dembowski-Viscontini, di Sigismondo Trechi. Un'allusione alla possibilità che anche il Montani incappasse nei rigori polizieschi par di leggere in queste parole del Cattaneo (5 aprile 1822) dopo avere comunicato all'amico l'arresto di Borsieri e Comolli: « Vi saluto caramente e vi esorto a goder più lungamente che potete l'aria *sana* delle colline » (ib., p. 205).

amicizie, di parentele, potessero ritenersi assolutamente immuni. Finché, nel gennaio 1824 non si chiuse quel mastodontico processo politico, per oltre tre anni un incubo pesò sulla società lombarda. Che anche il Cattaneo partecipasse di questi sentimenti, di umana solidarietà e di compianto per le vittime, non è dato di dubitare, anche se non ne rimane alcun documento. Come non è da dubitare che egli già nutrisse in cuore sentimenti liberali; ché altrimenti non si spiegherebbero le sue relazioni d'amicizia e soprattutto la devozione per il Romagnosi. Ma non è detto che questo generico liberalismo lo portasse poi a fare propria la causa e le aspirazioni dei « federati »; il filopiemontesismo di quei nobili non era, probabilmente, sentimento del suo cuore; col che non voglio dire che fosse già in lui, ragionevolmente, radicato quell'antisabaudismo che si manifesterà in lui così dichiarato e inflessibile dal '48 in poi, o quel repubblicanesimo intransigente, per non dire addirittura del suo federalismo. Secondo i coniugi Mario, i quali, però, conobbero il Cattaneo solo nel 1859[61], già dal '21 il Cattaneo avrebbe concepito « una invincibile ripugnanza per le congiure, una somma sfiducia per le cospirazioni organizzate e le insurrezioni prestabilite a scadenza fissa »; e questo spiegava, allora, il Cattaneo, nel '59, col fatto che l'inconsulto tentativo del '21 aveva ridato all'Austria, rispetto alle popolazioni italiane, quel prestigio militare e anche politico che aveva perduto, agli occhi degli italiani, sotto l'umiliazione delle tante sconfitte inflittele da Napoleone, col concorso anche di soldati italiani[62]. Vada per la ripugnanza istintiva riguardo le cospirazioni e le troppo ben architettate insurrezioni; ma la motivazione ha tutta l'apparenza di una spiegazione « post res perditas » e infatti si ritrova, parzialmente, sia pure come difesa contro la commissione inquirente, perfino nel capeggiatore della cospirazione, Federico Confalonieri, il quale insistè nel prospettarne le poche probabilità di riuscita.[63].

---

[61] Cfr. A. e J. Mario, *Carlo Cattaneo* ecc. cit., p. 112: « in quell'anno 1859 avemmo la fortuna inestimabile di fare la sua conoscenza personale ».

[62] A. Mario, *Teste e figure. Studi biografici*, Padova, Salmin, 1877, pp. 375-376 e in termini quasi uguali, anche in A. e J. Mario, *Carlo Cattaneo* ecc. cit., p. 51.

[63] V. *Costituti Confalonieri* cit., I, 74, 75, 94, 150-151, 218-219, 244. — A proposito della repugnanza del Cattaneo per le sètte, una tarda testimonianza di Alberto Mario, *Teste e figure* ecc. cit., p. 376 la vorrebbe collegata con la relazione del Cattaneo con la Monti Perticari: « Cattaneo, giovine, biondo e bello come una testa del Giorgione, languiva ai piedi della Perticari e dalle sue labbra ascoltava la storia intima del carbonarismo e ne traeva argomento di ripugnanza per la cospirazione in sé medesima ». Veramente non solo questo egli apprendeva da quelle belle labbra; per esempio, apprendeva anche il consiglio « di non passare mai una nottata intera con una donna, se voleva serbare la illusione amorosa » (cfr. G. P. Lucini, *Filosofi ultimi*, Roma, Libreria politica moderna, 1914. p. 188). Ma a parte questa casistica di « ars amandi », in fatto di carboneria che cosa gli potevano apprendere veramente quelle labbra ? Della carboneria romagnola e marchigiana, naturalmente, ché di quella lombarda nulla poteva sapere la Perticari, vissuta quasi sempre a Pesaro, a Roma, a Savignano, nel decennio del suo matrimonio, fra il 1812 e il 1822. Gli poteva apprendere quello che aveva saputo dal marito, se su questo punto si era confidato con lei. Giulio Perticari, iniziato da Guglielmo Pepe, si era infatti ascritto alla Car-

5. Disinteresse per la politica militante

Insomma un fatto è certo: che il Cattaneo, benché avesse l'età per partecipare attivamente a quel moto (anche se moto più di quarantenni che di giovanissimi); benché non gli mancassero occasioni, ove avesse voluto, di penetrare dentro le file della cospirazione, pur vi rimase estraneo e per quanto possiamo sapere o indovinare, anche spiritualmente estraneo, se non proprio insensibile. Il carattere nobilesco di quel moto, quasi come di una consorteria detronizzata che volesse riprendere le redini con l'aiuto dei costituzionali piemontesi, dovette, a parer nostro, essere la ragione istintiva principale che tenne il Cattaneo scettico, in disparte, benché in quegli anni di sua mondanità giovanile, avesse ancora per quella « high life » milanese una qualche simpatia, un qualche briciolo di non confessata ammirazione, che non ebbe poi più nella sua maturità. Via via che, dopo la morte del padre specialmente, la vita gli si venne sempre più presentando col volto duro della necessità e del bisogno, il Cattaneo venne anche affinando e approfondendo quel suo senso istintivo delle differenze sociali che pur non portandolo a formulazioni teoriche né a precorrimenti socialistici, è pure una sua nota non trascurabile, anche se non saliente, rispetto ad altri uomini del Risorgimento, anche della sua stessa classe sociale[64]. In quell'atteggiamento del Cattaneo rispetto ai « federati » del '21 c'è già un qualche sentore del futuro suo democraticismo. Ma niente più che un vago sentore: in questi giovani anni non è dato ancora di scorgere un suo appassionato interessamento alla politica. Del resto, lo ammetteva Cattaneo stesso, quasi trent'anni dopo, scrivendone a Gustavo Modena: « Sappiate dunque, mio Modena, ch'io non aveva mai fatto il politico. Torto o ragione, era così. Aveva sempre atteso a cose più alla mano e più pronte a friggere. Se mi avvolsi nel diavolezzo dei cinque giorni, fu per lo sdegno che mi fece la dappocaggine dei maggiorenti e dei loro barbieri e perché mi vi tirò per i panni quel buttafuori di Cernuschi e mi mise in punto di far l'eroe per ore 48 »[65]. Certo non è la stessa cosa « fare il politico » e interessarsi alla politica; la seconda non implica, necessariamente, la prima. Ma anche in quel quadro, fra l'epicureo e l'erasmiano, che delineava a se stesso, di vita ideale e possibile dopo il '27[66], la politica non diviene passione divorante, non ha

---

boneria, probabilmente nella primavera del '15, ma uomo non leonino, letterato e pedante fino al midollo, si sentiva a disagio in quella società, temeva pericoli, vendette, tradimenti, ne soffriva, si guastava la salute già malandata. A quella letteratissima e vagheggiatissima donna la Carboneria doveva presentarsi sotto questa veste di fastidi e triboli familiari, di notti insonni e tremori del marito, di voci oscure degli amici di lui, di fattacci di sangue dell'ambiente romagnolo e marchigiano che la voce pubblica attribuiva genericamente alla sètta. Probabilmente, niente di più preciso; in ogni caso, nulla che potesse influenzare la mente critica del giovane Cattaneo.

[64] A. Levi, *Il positivismo politico* ecc. cit., pp. 69-82.

[65] Cattaneo, *Scritti pol. ed epist.* cit., II, 26-27.

[66] Ci si riferisce al breve scritto più volte citato *Se fossi ricco!* in *Opere ed. ed ined.*, I, 393 ss..

nulla di imperativo, di missionario, di moralmente obbligante come in Mazzini; è messa su per giù sullo stesso piano di uno svago intellettuale, come l'andare a teatro a sentire il Rubini, la Pasta o la Marchionni. L'anno '48 fu veramente anche per Cattaneo l'anno dei portenti: rivelò lui a sé stesso, ma anche (e fu più insospettata scoperta ed esperienza) rivelò a lui il suo popolo milanese. « Il nemico nostro più formidabile non è quello stolido di Radetsky; perché, se lo abbiamo scacciato con le scope una volta, lo cacceremmo anche un'altra » assicurava fiducioso all'amico Mauro Macchi nel novembre del '48, dopo il crollo dell'estate[67]. Questa fiducia sarebbe sembrata al Cattaneo assurda anche solo un anno prima; e fantastica e folle negli anni della sua giovinezza gaudiosa, e in quelli della sua trilustre, affaticata carriera didattica. Il suo acuto senso realistico gli diceva che, politicamente, per allora, non c'era nulla da fare o solo quel poco, molto indirettamente legato alla politica: studio di concreti e circoscritti problemi di economia, di diritto, di educazione, di amministrazione, ecc. ecc. che egli, uscito di giovinezza, venne facendo, dal '32 in là, prima negli « Annali universali di statistica » poi nella prima serie del suo « Politecnico »[68]. « Non vi par fatto tutto? E chi è bastato a fare perché non basterà a conservare? » scriveva all'amico Montani, probabilmente nel marzo 1822[69], non prestando fede alla voce di un prossimo congresso (che fu poi quello di Verona) e troppa invece prestandone a quella di una imminente scomparsa del ducato di Lucca e rallegrandosene, perché « se non ci ponno legare in corpo tutti i dieci tomi dello scucito volume italico, vi sarà un frastaglio di meno »; che è un po' forte per un futuro federalista. Ma quelle frasi, se non sono soltanto ironiche — e certo sono anche ironiche — mostrano in ogni caso che per il Cattaneo non c'è più niente da fare dopo i fatti del '20-21, dopo il Congresso di Lubiana, dopo gli interventi armati dell'Austria a Napoli e nel Piemonte. Ma il tono, ripeto, è ironico, e vi trapela un senso di irritata rassegnazione a forza maggiore; e mostra pure un lato dell'amicizia Cattaneo-Montani: non solo amicizia letteraria, non solo svagata su temi di galanteria giovanile, su frivolezze del giorno, ma anche fondata su comunanza di pensieri e sentimenti politici.

Di un'altra amicizia della prima giovinezza, verrebbe fatto di mettere in rilievo l'importanza nella formazione intellettuale e morale di Cattaneo, ma questa supposta importanza si basa su indizi così fragili ed incerti che non si può, allo stato dei dati che mi sono noti, andare oltre l'ipotesi. Si tratta di quello Stefano Franscini, ticinese, col quale il Cattaneo tradusse una parte della romantica storia svizzera dello Zschokke, e col quale egli fece una parte anche di quella escur-

---

[67] CATTANEO, *Scritti pol. ed epist.* cit., I, 211.

[68] Nel giugno del '59 scrivendo a Cristoforo Negri, che lo sollecitava a prestare la sua opera nel riformare l'amministrazione della Lombardia liberata, il Cattaneo rimandava col ricordo i tempi andati: « Io non potrei fare se non come già sotto l'Austria, per esempio quando scrissi sulle ferrovie o sul Monte Sete, o a richiesta di Hartig sulla riforma delle carceri, o in risposta a' quesiti del parlamento britannico ecc. » (*Scritti pol. ed epist.* cit., II, 171).

[69] A. DE GUBERNATIS, *Gius. Montani* ecc. cit., p. 204.

sione in Isvizzera. Il Franscini ebbe poi una parte notevole nella storia del Canton Ticino e in quella politica della confederazione elvetica. Ma quando il Cattaneo lo conobbe e gli divenne amico — il Franscini aveva cinque anni più del Cattaneo — era niente più che un collega, un insegnante di italiano a Milano, dove era stimato anche per la meritata fortuna avuta da una sua *Grammatica della lingua italiana*. Fin qui nulla di straordinario[70]. Ma il Franscini coltivava anche la linguistica e la dialettologia[71], e nello stesso tempo anche il Cattaneo versava in questi studi; ma il Franscini, lasciata Milano nel 1823 per tornare nel nativo Ticino, prese a interessarsi di statistica e ne diede un primo saggio a stampa nel 1827[72]; e nello stesso tempo o non molto dopo, come si vede dalla sua ripresa di pubblicista negli « Annali universali di statistica », anche il Cattaneo viene a interessarsi a questa disciplina; ma infine, il Franscini è svizzero, si butta a corpo perduto nella politica locale, è uno dei capi, dal 1829 in poi, del partito innovatore del Ticino, che propugna, contro la cricca conservatrice-clericale, una nuova costituzione cantonale, conduce violente campagne di stampa come redattore dell'« Osservatore del Ceresio », riesce ad imporre la nuova costituzione nel luglio 1830 e ad essere eletto membro del Gran Consiglio cantonale e poi segretario di stato[73]. L'amicizia fra il Cattaneo e il Franscini non pare intermessa in tutti questi anni. Possibile che il Cattaneo non abbia seguito con simpatia non solo gli studi dialettologici e statistici dell'amico, ma anche le sue battaglie politiche e la sua ascesa e il suo trionfo nella vita cantonale ? Possibile che egli non abbia fatto confronti fra la libertà della vita svizzera e l'afa opprimente della vita lombardo-veneta, fra le possibilità che quell'aura di libertà elvetica consentiva alle attitudini umane di svilupparsi a pro della collettività (per cui l'umile figlio di contadino, che era il Franscini, saliva ai più alti gradi) e l'ambiente lombardo soffocante ogni individuale energia ? Pur con lo scarso, ma non punto intellettualmente, inerte interesse del Cattaneo per la politica militante in questi anni, non è forse possibile che sia da ricercare qui, in questa amicizia per il Franscini ticinese e uomo politico del Ticino e nei problemi che egli affrontò e dominò, da liberale moderato che egli era, la prima e lontana origine delle simpatie del Cattaneo per l'autogoverno dei piccoli stati a forma cantonale, per le piccole repubbliche democratiche articolate e organizzate in complessi federali ? Possibile è, ma provare non si può; che è come dire, a rigore di metodo, che non è.

---

[70] La fonte migliore e più ampia per la dimora milanese del Franscini e per l'amicizia di lui col Cattaneo è il Cattaneo stesso nello scritto, del luglio 1857, *Per Stefano Franscini*, in *Scritti pol. ed epist.*, II, 106-108.

[71] Cfr. C. Salvioni, *Due lettere di Stefano Franscini a Francesco Cherubini*, in « Bollettino storico della Svizzera italiana », XXX (1908), pp. 24-26. Le lettere sono del luglio e agosto 1824; il Franscini raccoglieva allora materiale dialettale delle valli ticinesi per il Cherubini.

[72] S. Franscini, *Statistica della Svizzera*, Lugano, Ruggia, 1827, pp. XIX-482.

[73] Tutte queste vicende della interna politica cantonale trovano un rapido ricordo, di sapore un poco mémorialistico, nella parte storica dedicata dal Franscini nella sua opera *La Svizzera italiana*, Lugano, Ruggia, 1837, I, 73-78.

Ma forse valeva ugualmente la pena che si indicasse questo tenue filo, che altri, con la scorta di nuovi elementi, potrà o spezzare come inesistente, o svolgere con qualche profitto, se confermato da altri indizi.

Si chiude così il breve giro di orizzonte entro il quale, sui pochissimi dati disponibili e finora poco considerati, si è cercato di ricostruire l'ambiente intellettuale, morale, politico nel quale si venne formando il giovane Cattaneo e dal quale egli sboccia quasi d'improvviso con la serie nutrita, ininterrotta dei suoi scritti, dal 1832 in poi, che lo rivela quasi di colpo scrittore originale e potente, conoscitore enciclopedico non superficiale né bassamente volgarizzante anche di discipline generalmente lontane (ma ora più che allora) ai più dei letterati, come le scienze fisiche, naturali, biologiche (per le quali si dovrà ricordare il nome, ora interamente obliato, del suo maestro Enrico Acerbi[74]). Resta, certo, dominante

---

[74] Il nome di Acerbi figura, senza altra specificazione, in una nota del 1861 (cfr. A. Levi *Il positivismo polit.* ecc. cit., p. 142) fra le persone alle quali — dice il Cattaneo — « devo molti di quei liberi pensieri e di quegli esempi, ai quali, oggi sessagenario, ho vissuto sempre fedele »; fra i nomi, cioè, del Gherardini, del De Cristoforis, di Luigi Cobianchi, di Romagnosi, di Montani. A parte il Cobianchi, del quale non sono riuscito ad avere notizia, tutti gli altri, nomi noti e notissimi e qui sopra ricordati, tranne quello del grammatico e letterato Gherardini, del quale non si è voluta fare speciale menzione, perché non ci è dato di vedere come abbia potuto agire sulla formazione intellettuale del Cattaneo, se non con le sue riforme ortografiche, che il Cattaneo fece proprie ma alle quali non riusciamo a dare troppa importanza. L'Acerbi ricordato con riconoscenza dal Cattaneo, è il dottor Enrico Acerbi, medico reputatissimo presso l'Ospedale maggiore di Milano, e che dopo la morte del prof. Bodei ebbe l'incarico d'insegnare la storia naturale nel liceo milanese di S. Alessandro, come già l'insegnava, dal 1817, nell'altro liceo di Porta Nuova. E appunto nel liceo di S. Alessandro in quegli anni il Cattaneo deve averlo avuto maestro e averne subito un'influenza che rimase per la vita. Era allora l'Acerbi poco più che trentenne (era nato nel 1785) aperto non solo alla scienza, ma anche alla letteratura (aveva scritto liriche, poemetti, un elogio del Poliziano, un commento alle due prime cantiche dantesche), collaboratore assiduo e apprezzato della « Biblioteca italiana », diretta allora da quell'altro Acerbi, il famigerato Giuseppe, col quale non aveva nessuna parentela. Della sua scrupolosità e zelo e intelligenza d'insegnante sono rimaste, testimoni, manoscritte, le lezioni che egli dettava di storia naturale, di tecnologia, di zoologia, di botanica elementare; della sua delicatezza d'animo, le lettere che, preso da mal sottile, nel settembre del '26, venne scrivendo a donna Giulia Beccaria, madre del Manzoni, del quale era amicissimo, come del Grossi, del Rossari, di Gaetano Cattaneo, del Fauriel, fino alle lettere veramente toccanti, religiosamente rassegnate, scritte a tre settimane dalla morte che lo spense il 5 dicembre 1827 (cfr. *Carteggio di A. Manzoni* cit., II, 239, 242-245, 248-251, 253-254, 257-261, 268, 274, 289, 362-363). Da notare ancora che l'Acerbi era amico della famiglia Bisi (*Carteggio di A. Manzoni* cit., II, 245) della cui intimità con la famiglia di Carlo Cattaneo si è già detto. Notizie sull'Acerbi in G. Filippi (o De Filippi: credo il medico napoleonico Giuseppe De Filippi, su cui v. *Carteggio di A. Manzoni* cit., II, 283) *Elogio del dottor E. Acerbi*, Milano, 1828, che però non ho potuto vedere. Quelle che ho riferito sono tratte dal necrologio che la « Biblioteca italiana » pubblicò nel fasc. di novembre 1827, e che l'« Antologia » del Vieusseux riprese (vol. XXVIII, fasc. 83-84, nov.-dic. 1827, pp. 307-309). Ancora nel 1832, in uno dei suoi ultimi fascicoli (vol. XLVIII, fasc. 142, ottobre 1832), pp. 163-164) la stessa « Antologia » tornò ad onorare la memoria dell'Acerbi per la penna anonima di chi, probabilmente, gli era stato vicino come scolaro o come collega nell'arte medica. Verisimile che il metodo seguito da lui nella

fra queste influenze formative, quella del Romagnosi. In certi volumi degli « Annali universali di statistica », specialmente nei minuti notiziari di varietà scientifica in cui il Cattaneo succede all'ufficio del Romagnosi, sembra proprio che, se non la stessa mano, certo la stessa mente abbia « quasi cursores » proseguito l'opera. Ma resta anche il Cattaneo autodidatta, « faber sui ». Quand'egli, fra i venti e i trent'anni, passava le giornate operose nella quiete della Braidense e dell'Ambrosiana, in geniali studi di linguistica comparata, da cui, a distanza di molti anni, dovevano uscire frutti fecondi, non lo guidavano le ombre domestiche, le glorie locali dei Cherubini e dei Gherardini, per meritevoli che anch'essi possano essere stati nell'« hortus conclusus » delle loro discipline, ma lo guidava una sorta di libera personale ispirazione che non aveva precedenti nell'ambiente grammaticale-glottologico locale, ma solo nel grande movimento romantico europeo. È in questi studi di linguistica tutti imperniati sull'idea così schiettamente romantica dell'identità di lingua e nazione, che si viene preparando, quasi inconsapevolmente anche a se stesso, il Cattaneo storico che prorompera, con l'occasione modesta e quasi fortuita di recensioni, negli scritti sulle civiltà primitive dei Celti, degli Indi, dei Cinesi, dei Messicani, degli Italici; cioè, fuori dal pensiero politico, il Cattaneo oggi più vivo.

ERNESTO SESTAN

---

scuola medica non fosse troppo diverso da quello che il Cattaneo esperimentò, suo scolaro, nel liceo di S. Alessandro: « La sua infermeria era diventata una scuola clinica, a cui gli studiosi concorrevano volentieri, tanto più ch'era lecito interrogare, dubitare, discutere. Quindi gli scolari lo amavano di vero cuore; amavano quella sua chiara facondia, quella sua dottrina sempre informata d'ogni novità; quell'originalità di concetti e d'ipotesi, brillanti ma saggie » (ib., p. 164).

LA LETTERATURA COMICO-REALISTICA NELLA TOSCANA DEL DUE E TRECENTO

(*Continuazione dal vol. I, pp. 141-161, pp. 558-578, e dal vol. II, pp. 293-313*).

IV

6. Il gusto burattinesco del Sacchetti e l'epopea comica degli animali

Nel primo articolo sul Sacchetti, servendoci apparentemente di un tema di contenuto — il tema delle donne —, ci siamo volti ad individuare l'ispirazione sempre diversa degli scrittori dal Due al Cinquecento: Jacopone, una iracondia divina, un giubilo aggressivo contro le donne che con le loro false sguardate molte anime hanno vulnerate, perdendo quelle anime che Cristo aveva care comperate; Dante Alighieri, un allontanamento nel tempo e nello spazio della donna, per *Marzïa tanto piacque agli occhi miei*, per la *vedovella mia che tanto amai*, e per quel venir dallo specchio della *donna sua sanza il viso dipinto*, e conseguente sdegno per la Barbagia dei tempi nuovi; Giovanni Boccaccio, motteggiatore delle donne ben dipinte, screziate, ma mutole e insensibili come statue, che alla milensaggine loro danno il nome di onestà, con tutta la galleria delle sue donne *argute* del « Decameron », dalla marchesana di Monferrato che morde un disonesto desiderio del re di Francia alla donna di Guascogna che trafigge il re di Cipri per la sua viltà. Accanto a queste donne argute, poi le donne che vivono nel deserto casto dei loro desideri, sogni e passioni di gioventù, come, nella novella del falcone, la donna amata di perduto amore da Federigo degli Alberighi; poi le donne idillico-sensuali, che vivono una vicenda tragica nelle loro passioni amorose, ma in cui la tragedia vera e propria non c'è, c'è soltanto il gusto sensuale del dolce lacrimare, un voluttuoso senso del sacrifizio, un cavalleresco attaccamento alle loro fedi amorose, come Ghismunda nella novella del principe di Salerno, Lisabetta da Messina che pianta la testa dell'uomo amato in un vaso di basilico e vi piange sopra tutte le sue lagrime, e il basilico cresce bellissimo (dove non si avverte nulla di tragico o di macabro nel raccontare del poeta, ma soltanto un voluttuoso senso del sacrifizio d'amore), e la donna del cuore mangiato, della donna che con un inganno del marito è stata tratta a cibarsi del cuore dell'uomo amato, come fosse una vivandetta, la migliore e la più dilettevole a mangiare, e quando essa l'apprende, decide che « unqua a Dio non piaccia che sopra a così nobil vivanda come è stata quella del cuore di un cosí valoroso e cortese cavaliere come messer Guglielmo Guardastagno fu, mai

altra vivanda vada », e si getta da un'alta finestra « perché, come la donna cadde, non solo morì, ma quasi tutta si disfece »: dove la nobiltà e sensualità cavalleresca del gesto ci fa passare in seconda linea i particolari macabri e tragici del racconto. Poi ci sono le donne di una bellezza riservata e casalinga, come madonna Adalieta nella novella di messer Torello di Stra e del Saladino, e che vediamo apparire contegnosa come la figura di un quadro, per fare onore all'ospite illustre e ignoto, con per le mani due bambini che parevano due bellissimi agnoli; e infine la donna dal devotissimo vassallaggio, come Griselda, che in certi punti è atteggiata come una Diodata verghiana del Trecento. Il Boccaccio, il piú grande e versatile poeta della donna, che abbia avuto la letteratura italiana! E si pensa con ira e con scherno alla perfidia degli ipocriti che ne hanno fatto uno scrittore osceno.

Potemmo cosí, in quell'articolo, individuare il sentimento particolare del nostro Sacchetti, di un buono e onesto *pater familias* che si lascia sopraffare dalla malizia delle donne, come fossero tutte sue tardive figliuole, e a tutte perdona con un indulgente sorriso: salvo a prendersela con la sgarbata ostessa che, passata a nuove nozze, con un marito duro e manesco, vien gastigata con delle discipline che riescono a una forma barocca e popolaresca di comico farsesco. E infine potemmo individuare a sé il nostro Machiavelli, con quel suo senso politico anche là dove tratta di donne, perché la malizia delle donne va anch'essa aggirata e domata e battuta, e i piú atti a domarla sono i giovani che sono meno rispettivi ed audaci.

Cinque o sei scrittori che la critica sociologica affoga in una sola bolgia, mentre l'uno è distantissimo dall'altro in questo senso della donna, pur nel religioso e presuntamente dommatico medioevo. Naturalmente noi ci siamo contentati di individuare la singola ispirazione di questi scrittori, e accennare solo di passata alla loro maniera di arte diversa: anche perché siamo persuasi che ispirazione e arte costituiscono un'unità, e quando si parla dei sentimenti di uno scrittore, in verità si parla di quei sentimenti come calati in una forma, che per altro verso non ci avrebbero e non ci potrebbero mai interessare. Sicché le lunghe e monotone osservazioni sullo stile, sulla sintassi artistica etc. etc., il più delle volte si riducono ad una forma di raffinato vaniloquio accademico, proprio degli impotenti che vengono accarezzando le parti di un singolo corpo, senza saperlo mai concretamente abbracciare nella sua forma vera ed unica, che è quella di un sentimento fatto carne.

Valendoci dello stesso metodo, trascorreremo ora a un nuovo ciclo di racconti, i racconti degli animali che sono numerosissimi nel *Trecentonovelle*, e che noi con eresia di linguaggio storico chiameremo i *cartoni animati* del nostro Trecento. C'è un gottoso che fa uccidere un porco di Santo Antonio, il porco gli fugge addosso in sul letto, e tutto il pesta, e assanna chi l'ha voluto uccidere, e campa (nov. CX); c'è Torello del maestro Dino e uno suo figliuolo che per fare un affare, impratici, si mettono a uccidere due porci venuti dai loro poderi, e in fine, volendogli fedire, li porci si fuggono, e vanno in un pozzo, da dove soltanto li può ritrarre un macellaio, dopo averli uccisi e *con molti fiorini di spesa*

(nov. LXX); c'è Giotto che andando per una via di Firenze viene urtato da certi porci di Santo Antonio e gettato a terra, e Giotto né biastemò i porci, né disse verso loro alcuna parola, ma voltosi a' compagni, mezzo sorridendo, disse: — O non hanno e' ragione ? ché ho guadagnato a mie' dì con le setole loro migliaia di lire, e mai non diedi loro una scodella di broda (nov. LXXV); c'è quel povero Testa da Todi, che, essendo de' Priori, interviene a una solenne seduta, ma sotto il mantello ha carne arrostita insalata, e un catello all'olore gli entra sotto, e abbaia, e tanto fa, ch'elli è costretto a gettare la carne al cucciolo impertinente e rimane scornato (nov. CVIII); c'è un'orsa del podestà di Firenze, e certi giovani buontemponi che legano i piedi dell'orsa alla fune delle campane di una chiesa, «la quale tirando, le campane suonano, e la gente trae, credendo che sia fuoco» (nov. CC); c'è una coppia d'amanti, che un contadino che fugge scambia per una grossa bodda, e corre via e mette tutto il paese a romore (nov. LIII); e infine c'è un bertuccione, che vedendo dipingere Bonamico, ne vuole imitare i gesti e l'arte e ne imbratta tutte le tele (nov. CLXI).

7. La novella «La coda del lupo»

Se il Boccaccio è il poeta delicato e sensuale e arguto dell'eterno femminino, il Sacchetti può dirsi il poeta di un'epopea comico-realistica degli animali. Gli animali ammessi nella vita dell'arte non sono una novità nel mondo medioevale, dal romanzo di Renard in poi, ma è singolare questa inclinazione del Sacchetti, per i racconti degli animali, e noi non li abbiamo elencati tutti. Penso che per la sua arte barocco-popolaresca, o possiamo dire burattinesca, gli animali, con la loro ottusità o caparbietà, sono elementi ottimi di movimento in questo suo mondo fantastico di motivi elementari e spesso esagerati e macchinalizzati, per il gusto del ridere e delle botte. In ogni modo, perché non paia che si voglia stringere in una formula quella che può essere un'ispirazione complessa, io invito a leggere la piú bella forse di queste novelle, quella che potremmo intitolare *La coda del lupo*, che non ha nulla di comico, anzi ha qualcosa di vagamente tragico e pauroso: ciò che vale a riscattare il Sacchetti dalla formula, che può diventar facile, di favolatore comico-burattinesco degli animali. Il nostro Franco è sempre uno spirito semplice, ma anche pensoso, e versatile, e davanti all'avventura di un ragazzo, che ha da lottare con un lupo, racconta, pieno di una sospesa comprensione, tutta la vicenda (nov. XVII). Il lupo è soltanto materia nominale della paurosa vicenda. Questa è proprio una delle più belle novelle animalesche del Sacchetti, appunto perché è difficile rinchiuderla in una formula: essa invece è caratteristica della sua arte narrativa, di scrittore che spesso si distrae ma il cui distrarsi è un piú effettivo concentrarsi. Il Sacchetti, in un certo senso, va sempre fuori tema, come potrebbe fare un conversatore vivo e schietto, che discorrendo genialmente si abbandona alla volubilità, non tanto delle impressioni, ma dell'argomento. In questo, il Sacchetti mostra la sua indole ragazzesca, che fa tutt'uno con quell'indole che altre volte abbiamo chiamato popolaresca, o dilettantesca. Si potrebbe pensare che questa sia la sua arte di

narratore, che muta gli argomenti durante la novella, per divertire e interessare meglio il suo uditorio; così come fa l'Ariosto o lo stesso Manzoni, che ripigliano o abbandonano i loro personaggi, per una segreta astuzia di piú avvincente narrativa: « Signor, far mi convien come fa il buon Sonator sopra il suo instrumento arguto, Che spesso muta corda e varia suono, Ricercando ora il grave, ora l'acuto » (29, VIII). Si ricorderà anche il Manzoni, al cap. XI del suo romanzo, dove paragona la sua arte a quella di un « caro fanciullo », « affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andare tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte ».

Ma nell'Ariosto e nel Manzoni c'è una consapevolezza riflessa di questa arte di variare l'intreccio; nel Sacchetti, uomo discolo e grosso, manca codesta consapevolezza, ed egli si abbandona come una flottiglia di barchette su una breve corrente d'acqua, varata per giuoco da un qualche monello. Si osservi, per esempio, uno dei primi paragrafi della *Coda del lupo*, in cui il figliuolo di Piero Brandani s'incanta davanti a quel paniere di ciriege della forese, e dimentica le sue carte giudiziarie. L'abbandono del ragazzo è l'abbandono dello stesso narratore.

Avvenne che, aspettando il garzone, cominciò a piovere una grandissima acqua; e passando una forese, o trecca, con un paniere di ciriege in capo, il detto paniere cadde; del che le ciriege s'andarono spargendo per tutta la via; il rigagnolo della qual via ognora che piove cresce che pare un fiumicello. Il garzone volontieroso, come sono, con altri insieme, alla ruffa alla raffa si diedero a ricogliere delle dette ciriege, e infino nel rigagnolo dell'acqua correano per esse. Avvenne che, quando le ciriege furono consumate, il garzone, tornando al luogo suo, non si trovò le carte sotto il braccio, però che gli erano cadute nella dett'acqua, la quale tostamente l'avea condotte verso Arno, ed elli di ciò non s'era avveduto; e correndo or giù, or su, domanda qua, domanda là, elle furono parole, ché le carte navicavano già verso Pisa.

E questa è la prima avventura. La seconda avventura è l'altra dell'improvvisato viaggio con i mercatanti verso il Ponte Agliana, e dell'arrivo all'alberghetto di notte. Il Sacchetti non si preoccupa dei legami estrinseci del racconto; va diritto dove il suo interesse visivo e cronachistico di favolatore urgentemente lo chiama, e vi si impegna. Certamente anche questa è arte, ma direi arte nativa, dove la schiettezza e la semplicità del temperamento giuocano sempre nuove e felici sorprese al narratore. Nulla di pedantesco, nei passaggi da un bozzetto all'altro; ma uno spontaneo accorrere come di un ragazzo, che lascia il primo giuoco iniziato, per imbrancarsi in un altro giuoco più divertente offertogli da improvvisati compagni. Mancherebbe la fermezza di un interesse centrale e coordinatore; l'interesse dello scrittore si sposterebbe via via, come in una storia rappresentata per cartoni animati. Ma questa, bisogna affrettarsi a soggiungere, è soltanto l'apparenza fenomenica.

Veggendo questi mercatanti stare questo garzone molto tapino, domandarono quello ch'egli avea e donde era: risposto alla domanda, dissono se volea stare e andare con loro.

Al garzone parve mill'anni, e missonsi in cammino, e giunsono a due ore di notte al pont'Agliana; e picchiando a uno albergo, l'albergatore, che era ito a dormire, si fece alla finestra: — Chi è là ? — Aprici, ché vogliamo albergare. — L'albergatore rampognando disse: — O non sapete voi che questo paese è tutto pieno di malandrini ? io mi fo gran maraviglia che non sete stati presi. —

E l'albergatore dicea il vero, ché una gran brigata di sbanditi tormentavono quel paese. Pregorono tanto che l'albergatore aperse; ed entrati dentro e governati li cavalli, dissono che voleano cenare; e l'oste disse: — Io non ci ho boccone di pane. — Risposono i mercatanti: — O come facciamo ? — Disse l'oste: — Io non ci veggio se non un modo, che questo vostro garzone si metta qualche straccio indosso, sì che paia gaglioffo, e vada quassù da questa piaggia, dove troverrà una chiesa: chiami ser Cione, che è là prete, e da mia parte dica mi presti dodici pani: questo dico, perché, se questi che fanno questi mali troveranno un garzoncello malvestito, non gli diranno alcuna cosa. —

Qui sta per l'appunto la felicità di Sacchetti narratore: egli procede col suo carico leggero, e quello che ha detto innanzi non lo preoccupa, ché egli si affisa sempre nel nuovo. Ma noi non possiamo ammettere che ci sia uno scrittore, anche elementare, che non abbia coscienza della sua arte: *udire cose nuove*, questa è la poetica che appare chiara allo scrittore stesso nel suo *Proemio*: « immaginando come la gente è vaga di udire cose nuove, e specialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa ». Sebbene in forma rozza, qui abbiamo dichiarata con parole acute e veritiere la poetica a cui segretamente obbedisce lo scrittore. Favolatore delle c o s e n u o v e, ecco ancora una nuova definizione che possiamo dare del Sacchetti; *cose nuove*, cioè *singolari*, *insolite*, *fuori dell'ordinario*, che questo è il significato della parola *nuovo* nella lingua del Trecento. *Uomo nuovo*, dice il Boccaccio, quando parla di Calandrino; noi forse potremmo tradurre *nuovo*, con *singolare*, ma anche con la parola *buffo*, quando si tolga ad essa un qualsiasi significato spregiativo e ingiurioso, così come si parla di un *Palio dei buffi* da un nostro caro scrittore contemporaneo. La cosa *buffa* o il personaggio *buffo* o *nuovo*, può non essere né una cosa da ridere né personaggio da divertire buffonescamente, ma soltanto l'esplicarsi di una vicenda strana, inaspettata, che agisce di sorpresa. Orbene il Sacchetti ama per l'appunto di abbandonarsi a bozzetti sempre nuovi, che sorprendono piacevolmente la sua fantasia, ma sempre col reticente bisogno umano di prestare la mente ai molti dolori in cui si mescolino alcune risa.

Ed ecco la terza avventura del nostro protagonista: il viaggio pauroso in un boschetto, e l'errore del ragazzetto. Scambia la casa di un lavoratore con quella del prete Cione; anche qui il Sacchetti colorisce, pennelleggia rapidamente il nuovo racconto e non si indugia in esso.

Mostrato la via al garzone, v'andò malvolentieri, però che era di notte, e mal si vedea. Pauroso, come si dee credere, si mosse, andandosi avviluppando or qua or là, sanza trovare questa chiesa mai; ed essendo intrato in un boschetto, ebbe veduto dall'una parte un poco d'albore, che dava in uno muro. Avvisossi d'andare verso quello, credendo fosse la chiesa; e giunto là su una grande aia, s'avvisò quella essere la piazza; e 'l vero era che quella era casa di lavoratore: andandosene là, e cominciò a bussare l'uscio. Il lavoratore, sentendo, grida: — Chi è là ? — E 'l garzone dice: — Apritemi, ser Cione, ché il tal oste dal ponte Agliana

mi manda a voi, che gli prestiate dodici pani. — Dice il lavoratore: — Che pani ? ladroncello che tu se', che vai apposcando per cotesti malandrini. Se io esco fuori, io te ne manderò preso a Pistoia, e farotti impiccare. —

Il garzone, udendo questo, non sapea che si fare; e stando così come fuor di sé, e volgendosi se vedesse via che 'l potesse conducere a migliore porto, sentì urlare un lupo ivi presso alla proda del bosco, e guardandosi attorno, vide su l'aia una botte, dall'uno de' lati tutta sfondata di sopra, ed era ritta; alla quale subito ricorse, ed entrovvi dentro, aspettando con gran paura quello che la fortuna di lui disponesse.

Non ha finito di raccontare l'equivoco, che la fantasia del narratore è come absorta in un nuovo piccolo vortice: la botte tutta sfondata, e il lupo che, per vecchiezza stizzoso (rognoso), si sfrega ad essa, e la coda entra per il cocchiume: il cocchiume, come si sa, è il turacciolo della botte; qui si indica il buco stesso della botte.

E così stando, ecco questo lupo, come quello che era forse per la vecchiezza stizzoso, e accostandosi alla botte, a quella si cominciò a grattare; e così fregandosi, alzando la coda, la detta coda entrò per lo cocchiume. Come il garzone sentì toccarsi dentro con la coda, ebbe gran paura; ma pur veggendo quello che era, per la gran temenza si misse a pigliar la coda, e di non lasciarla mai giusto il suo podere, insino a tanto che vedesse quello che dovesse essere di lui. Il lupo, sentendosi preso per la coda, cominciò a tirare: il garzone tien forte, e tira anco elli; e così ciascuno tirando, e la botte cade, e cominciasi a voltolare. Il garzone tien forte, e lo lupo tira; e quanto più tirava, più colpi gli dava la botte addosso. Questo voltolamento durò ben due ore; e tanto, e con tante percosse dando la botte addosso al lupo, che 'l lupo si morì. E non fu però che 'l giovane non rimanesse mezzo lacero; ma pur la fortuna l'aiutò, ché quanto più avea tenuto forte la coda, più aveva difeso sé stesso, e offeso il lupo. Avendo costui morto il lupo, non ardì però in tutta la notte d'uscire della botte, né di lasciare la coda.

E già questa è la quarta avventura-bozzetto. Ma il nostro Sacchetti è instancabile, e passa ancora alla quinta avventura, e anche lì colorisce il suo nuovo mimo: la sorpresa del lavoratore, quello che aveva rifiutato il pane al ragazzetto, che vede la sua botte rotolata molto lontano dall'aia di casa sua, e attribuisce l'opera ai ladri, scorge il lupo morto, crede che sia vivo ancora e si mette a gridare *al lupo, al lupo.*

In sul mattino, levandosi il lavoratore, a cui il giovene avea picchiata la porta, e andando provveggendo le sue terre, ebbe veduto appiè d'un burrato questa botte: cominciò a pensare, e dire fra sé medesimo: « Questi diavoli che vanno la notte, non fanno se non male, ché non che altro, ma la botte mia, che era in su l'aia, m'hanno voltolata infino colaggiù »; e accostandosi, vide il lupo giacere allato la botte, che non parea morto. Comincia a gridare: — Al lupo, al lupo, al lupo; — e accostandosi, e correndo gli uomini del paese al romore, vidono il lupo morto, e 'l garzone nella botte.

Chi si segnò di qua e chi di là, domandando il giovene: — Chi se' tu ? che vuol dir questo ? — Il garzone, più morto che vivo, che appena potea ricogliere il fiato, disse: — Io mi vi raccomando per l'amore di Dio, che voi mi ascoltiate, e non mi fate male. —

Li contadini l'ascoltarono, per udire di sì nuova cosa la cagione, il quale disse, dalla perdita delle carte insino a quel punto, ciò che incontrato gli era. A' contadini venne grandissima pietà di costui, e dissono: — Figliuolo, tu hai aùta grandissima sventura, ma la cosa non t'anderà male, come tu credi: a Pistoia è uno ordine, che chiunque uccide alcun lupo, e presentalo al Comune, ha da quello cinquanta lire. —

Ora ci si avvia alla conclusione; l'epilogo delle cinque avventure è unitario. Lo scrittore vi riprende le fila di tutto il racconto; e cambia naturalmente la tecnica del suo narrare. Nell'epilogo non ci può essere più nulla di *nuovo*, ed egli però lascia i modi rappresentativi-dialogici ed assume quelli rapidamente cronachistici. Nel riassunto cronachistico comincia ad affiorare la riflessione del moralista che si esplica alla fine, in un commento finale: « come la fortuna toglie, così dà; e come ella dà, così toglie ». Direi che l'unità del racconto nel vario raccontare, resta sempre la riflessione morale della fine, che però non impaccia affatto il racconto, il quale si svolge con una scioltezza di legami, dietro sempre a questo gusto del nuovo o del singolare. A una occasionale lettura, ci è capitato di osservare che la parola *nuovo* o *nuovamente* è il vocabolo che più ritorna insistente nella lingua del Sacchetti. Attraverso questo ossessivo ritorno di immagini o di parole, è possibile definire l'ispirazione, l'arte, o meglio la poesia di uno scrittore. Ecco la chiusa della novella:

Un poco tornò la smarrita vita al giovene, essendoli profferto da loro e compagnia e aiuto a portare il detto lupo; e così accetoe. E insieme alquanti con lui, portando il lupo, pervennono all'albergo al pont'Agliana, donde si era partito, e l'albergatore della detta cosa si meraviglioe, come si dee immaginare, e disse che e' mercatanti se ne eranc iti, e che egli ed eglino, veggendo non era tornato, credeano lui essere da' lupi devorato, o essere da' malandrini preso. In fine il garzone appresentò il lupo al Comune di Pistoia, dal quale udita la cosa come stava, ebbe lire cinquanta; e di queste spese lire cinque in fare onore alla brigata, e con le quarantacinque, preso da loro commiato, tornò al padre; e addomandando misericordia, gli contò ciò che gli era intervenuto, e diegli le lire quarantacinque. Il qual padre, come povero uomo, gli tolse volentieri, e perdonògli; e con li detti denari fece copiare le carte, e dell'avanzo piatìo gagliardamente.

E perciò non si dee mai alcuno disperare, però che spesse volte, come la fortuna toglie, così dà; e come ella dà, così toglie. Chi avrebbe immaginato che le perdute carte giù per l'acqua fossono state rifatte per un lupo, che mettesse la coda per uno cocchiume d'una botte, e sì nuovamente fosse stato preso ? Per certo questo è un caso e uno esempio, non che da non disperarsi, ma di cosa che venga, non pigliare né sconforto né malinconia.

Novellistica animalesca, epopea comico-realistica degli animali, si era detto cominciando; ma noi ci siamo adoprati a spezzare la formula, cosí come si fece per i racconti delle donne, perchè allo scrittore quel che importa è che l'uomo dai casi strani del mondo non deve prendere né sconforto né malinconia.

8. La novella di Berto Folchi e della forese e la bodda

Si legga ancora un'altra novella, la LIII, quella in cui una coppia di amanti che se ne stanno abbracciati dietro un muro è scambiata per una bodda.

Questa novella di Berto Folchi e della forese e dell'equivoco della bodda a me pare una delle più ricche novelle sacchettiane, perché vi si riscontra come una diaspora di motivi artistici. La bodda è il centro contenutistico del racconto, ma l'interesse dello scrittore va per tutti i sensi piú diversi, e talvolta anche per notazioni soltanto incidentali. Tipica quell'osservazione relativa ai due amanti, quando uno dei contadini gli salta addosso dall'alto della siepe: « del qual colpo

ebbe maggior paura e danno Berto che la forese, però che ella si sentì meglio calcata ». Poteva essere pretermessa la malizia della seconda osservazione: il Sacchetti la butta lí, direi con una certa candidezza; non si indugia per nulla, e continua serio la sua narrazione. Vuol parlare dei due contadini, che sono desiderosi di un grappolo di uva ? ed ecco subito un altro mimo sui loro discorsi cortesi e pieni di civiltà. Colui che ha gran sete e vorrebbe cogliere un grappolo è il primo dei due contadini, ma egli opera e discorre in modo che il permesso gli venga dal compagno. Non vuole apparire, né avido, né uggioso comandatore o chieditore di un servizio al suo compagno di strada.

— Io ho una gran sete; vuo' tu andare in quella vigna per un grappolo d'uva, o vuogli che vi vadia io ? — Disse l'altro: — Vavi pur tu. —

Anche il primo periodo in cui sono presentati i due amanti, non ha nulla di meramente ed estrinsecamente narrativo: si tratta di un mimo rappresentativo, dove par di assistere alla tresca dei discorsi dei due, alla resistenza della donna, e infine al suo acconsentimento, e poi al loro porsi e adagiarsi dietro un muro a secco.

Costui, avendo più tempo dato d'occhio con una forese nel populo di Santo Felice ad Ema, nella per fine un dì, essendo la detta foreso in una vigna, il detto Berto non abbandonando questo suo amore, ne venne alla sua, e appiè d'un muro a secco che cingea la vigna, dietro al quale passava una via, si puosono.

Un nuovo quadro è quello della fuga precipitosa del contadino dopo che ha inciampato sul molliccio delle anche dell'amatore soprano.

Il contadino che aveva saltato, sentendosi giugnere co' piedi su una cosa molliccia, sanza volgersi addietro, comincia a fuggire per la detta vigna, fracassando e pali e viti, gridando: « Accorr'uomo, accorr'uomo », con le maggiori voci che aveva in testa.

Efficacissima l'ultima espressione: la voce si ha nei precordi e sale dai precordi, ma in quel suo trasferirsi dai precordi al cervello, noi non avvertiamo qui un semplice rumore, un gridare a vuoto, ma un chiedere aiuto che è anche un delirare della mente. Se a noi dovesse parere esagerata questa apprensione del contadino che scambia una coppia di amanti per una bodda, bisogna rifarsi a quelle che erano le conoscenze del mondo della natura ancora sul finire del '400. La familiarità con esso è accresciuta attraverso le esperienze scientifiche dell'Umanesimo e del Rinascimento e il movimento scientifico del sec. XVII: noi non possiamo giudicare dal grado delle nostre conoscenze quelle che erano le conoscenze medievali. Bisogna dire che la natura è stata cristianizzata e battezzata dai laici; ma il cattolicesimo ufficiale è rimasto in gran parte estraneo a quest'opera di assimilazione umana del mondo naturale. Da ciò il risentito ribrezzo che per la vita della natura c'è ancora oggi diffuso nei vari strati sociali: un uomo della città, sperduto in una campagna, si atterrirebbe per incontri di animali e animaletti, come una volpe o una qualche biscia o un qualche rospo, assai più di quello che non sia lecito a gente ragionevole. Nel sec. XIV la bodda, che poi è il rospo, era circondata da una nomea mitologica, che ne ingrandiva le proporzioni, e con

le proporzioni, anche gli effetti. C'è una novella del Boccaccio, la VII della giornata 8ª, in cui è raccontata la storia pietosa di Pasquino e la Simona che rimangono avvelenati per essersi fregate le gengive con una foglia di salvia, e muoiono enfiati e neri per quell'innocente operazione. Ho perfino l'impressione che su questo tema della bodda, il Sacchetti la sappia piú lunga del Boccaccio; egli può perfino scherzare e intrecciare una serie di avventure sull'equivoco di una bodda. Il Boccaccio è tutto compreso ancora di terrore riverente davanti alla « botta di maravigliosa grandezza », « dal cui venifero fiato avvisarono quella salvia esser velenosa divenuta »; « alla qual botta non avendo alcuno ardire d'appressarsi »: tutte le espressioni boccaccesche tradiscono un pauroso brivido di poeta ancora mitologico. Nel Sacchetti, c'è maggior disinvoltura, ed egli già scherza con i miti del volgo: non si può dire che egli vi discreda, ma intanto intreccia tutta una cabala comica su quella credenza, che ne vanifica la paurosa serietà. La rappresentazione della bodda immaginaria raggiunge i termini dell'epopea eroicomica: continuano a partirsi le maggiori voci dalla testa del contadino fuggiasco.

Al romore del contadino chi correa qua e chi là: — Che è? che è? — E quelli dicea: — Oimè! che io ho trovata la maggior botta che mai si trovasse. — Il romore crescea; ed elli li diceano: — Se' tu impazzato, che tu metti il paese a romore per una botta? — E quelli pur gridava: — Oimè! fratelli miei, ch'ella è maggiore che un vassoio. Io vi saltai suso, e parvemi saltare come su uno grandissimo polmone, o fegato di bestia; oimè! che io non tornerò mai in me. —

Il teatro è immensamente allargato e popolato di personaggi; si pensa alla notte degli imbrogli nei *Promessi Sposi*, al cap. VIII nel tentativo delle nozze per sorpresa e alla campana a martello di Ambrogio. Qui nel Sacchetti, la singolarità della sua arte consiste, che egli non narra e non riflette come fa il Manzoni, dall'alto della sua specola, ma rappresenta e narra e si mescola lui stesso alla folla dei suoi personaggi. Poi vi sono gli accenni incidentali, in cui c'è sempre una malizia nascosta, tanto più efficace quanto più rapida e accennata in sordina. Ecco Berto, che continuava nel suo lavorio d'amore.

Berto nientedimeno si studiava di fare li fatti suoi, come che gli paresse di essere nel travaglio.

Ed ecco un altro felicissimo mimo, quello della donna che si è *spiccata* da Berto: si avverta, di passata, la malizia di quello spiccarsi:

La donna s'era spiccata da Berto, fugge verso la casa del marito, gridando: — Oimè trista! che romore è questo? —

Ma il Sacchetti non trascura nemmeno il comico di più dubbia lega, quello di risonanza umoristica per la disgrazia del marito tradito.

E abbattesi al marito, il quale come gli altri verso la piazza di Santo Felice correa, dicendo: — Oimè! marito mio, che vuol dir questo? ché sallo Dio con quanto diletto facea erba nella vigna per lo bue nostro, ed elli si levò questo busso, che son quasi mezza morta. —

Il che mi pare una nota un po' troppo insistente anche per quell'accenno al

cornuto animale, che mi richiama al comico popolaresco del Sacchetti, di cui discorremmo nel primo articolo.

8. La novella di Testa da Todi e il catello

La novella CVIII di Testa da Todi, proposto dei priori della sua città, e del catello che sente l'odore della carne salata, ci può servire a mostrare che nel Sacchetti la *vis* rappresentativa della vita degli animali ha soltanto un carattere episodico, e non si può dire che sia mai il centro del racconto. Come ci spieghiamo questo interesse artistico-visivo alla vita degli animali mescolati nel racconto come *personae* ? C'è tutta la tradizione dei bestiarii che fu largamente diffusa nel medioevo: i bestiarii furono una specie di giardino zoologico compendiato in commi mitologico-scientifici. La scienza medievale si appoggia molto su i bestiarii e su i lapidarii: è quella l'infanzia della scienza moderna. Come nel campo dell'astronomia, si ha una forma mitologica di scienza, quale l'astrologia, cosí, nel campo della natura vera e propria, la conoscenza del mondo geologico e mineralogico si colora di mitologismo attraverso l'alchimia e la scienza fantastica dei lapidarii, che strologano sulla virtù delle pietre: così si spiega la novella boccaccesca di Calandrino che va cercando l'eliotropia lungo il Mugnone. Per il mondo degli animali a cui la mente medievale è o dovrebbe essere, secondo una caratteristica storica assai diffusa, estranea, c'è da osservare che il primo avvicinamento al mondo animalesco si ha attraverso l'allegoria. Si pensi al ricordato Renard, che è uno dei romanzi più diffusi e che ha tutto un significato simbolico, anche se impregnato di elementi realistici e atteggiato in una monellesca grazia, che sono però sempre sollevati nell'atmosfera della fiaba didatticheggiante, secondo l'antica tradizione esopiana ; si pensi alla lupa, al leone, e alla lonza della visione dantesca, e al grifone che tira il gran carro nel paradiso terrestre; si pensi ancora alle belve che impersonano le passioni, nei dipinti cinquecenteschi di Giovanni da Udine nelle logge del Vaticano (i pittori sono sempre in ritardo nell'invenzione della favola rispetto ai poeti, ma, è chiaro, la loro modernità e novità è nella favola delle linee e dei colori). Gli animali sono legittimati dal mondo medievale attraverso forme fantastiche e allegorizzanti. È questa la primissima fase della scoperta del mondo della natura. Orbene, se noi prendiamo interesse alle rappresentazioni degli animali nella novellistica sacchettiana, non è per un capriccio critico di chi trova graziose certe battute e certi schizzi, non è amore del f r a m m e n t o che ci conduce, come potrebbe avvenire di scrittori moderni di venti o trenta anni fa in cui il frammento-bozzetto costituiva la delizia del critico buongustaio, ma ci conduce il gusto storico di rilevare che col Sacchetti si ha uno degli esempi primi di interpretazione realistica del mondo della natura. Gli animali nelle novelle sacchettiane non sono più i cittadini di una favola, ma i cittadini di questo terrestre e umanissimo mondo. Da ciò, la modernità di questo scrittore rispetto a novellatori del '200 e del primo '300, dove possono ricorrere episodi animaleschi ma che sono sempre avvolti in una loro forma emblematica. Col

Sacchetti, già assistiamo al nascere di un mondo umano che viene a tu per tu col mondo della natura; e il primo accostamento a questo mondo zoologico ha una caratteristica di comica curiosità, come avviene del fanciullo che prende affetto agli animali domestici, trasferendo in esso la logica del suo *ludus* infantile.

Così anche qui nella novella CVIII, la vista di una solenne adunanza dei priori di Todi per fare accoglienza e discutere di faccende gravi è subito divertita verso il mondo comico-realistico, caro all'autore, per quella irruzione di un catello, che fiuta l'odore della carne salata e va esplorando sotto i mantelli dei convenuti.

Sentì l'odore della carne salata, e andava pur con lo muso fiutando a uno a uno, e poi si fermava al proposto, e più volte andandogli intorno, ora levandosi ritto, e ora intrandogli sotto il mantello, e alcuna volta ulolava. Alla perfine, non partendosi questo cane, ma stropicciando il proposto attorno, el proposto cava il pane e la carne secca di sotto e gettala al cane e dice: — E tu che l'abbi al nome del diavolo!

Si è detto, cominciando, che l'interesse artistico a questa vita degli animali è semplicemente episodico ed occasionale; il fine ultimo e più profondo della novelletta è quello dichiarato nella moralità finale: molti reggitori ed uomini amministrativi « pasciuti e avvinazzati vanno sempre ad ordinare e dare li loro consigli »; da ciò ne viene grande danno alla povera Italia: « ed ella sta come la sta, e Italia il sa, che con molte fatiche, di male in peggio va ». Non accentuerei però il significato politico-civile dell'ultima battuta: quella preoccupazione politico-civile, tradotta e quasi verseggiata in una forma proverbiale, non attinge un profondo e complesso sentimento. Si tratta di un omaggio al buonsenso, e si potrebbe dire al senso comune: quella che tocca veramente il cuore del nostro Sacchetti è invece la serietà morale con cui bisogna adempiere il nostro ufficio. Non è possibile che uomini « panciuti e avvinazzati *vadano* sempre ad ordinare e dare li loro consigli ». Io ritrovo sempre nel novellatore la stessa vena dell'autore della *Sposizione dei Vangeli*: quel che importa al Sacchetti è la salvezza dell'anima, più che la salvezza del comune di Todi, o dello stato del papa, o della vita politica di tutta la penisola. Questa l'ispirazione remota della novelletta: l'interesse politico civile è accattato dal senso comune, e l'interesse alla rappresentazione comica del catello esploratore rientra in quel gusto comico-realistico che il Sacchetti ha per il mondo degli animali, e che, come abbiamo riconosciuto, rappresenta rispetto al mondo degli autori dei bestiarii, rispetto all'autore del romanzo della volpe, rispetto alle fiere allegoriche di Dante, un notevole progresso verso un'interpretazione e un affiatamento di nuovo genere col mondo della natura.

10. La novella degli ambasciatori del Casentino

Prima di andare innanzi nella ricostruzione di altri motivi rappresentativi e letterari del novellare del Sacchetti, perchè non paia che noi si voglia trascurare certi elementi formali del l'arte del Sacchetti (che troveranno, del resto, posto in un capitoletto finale), fermiamoci a fare qualche osservazione linguistica sulla novella degli ambasciatori del Casentino, presente alla memoria di molti

lettori per quella favolosa cavalcata e per quel progressivo intontirsi dei due viaggianti. Richiamo l'attenzione su quel *ci ristrigneremo insieme: ristrignersi con alcuno*, nella lingua antica, significa unirsi a consiglio o a parlamento con persone confidenti. Il Sacchetti si diparte da questo significato generico, e colorisce la frase di un comico rappresentativo: *ci ristrigneremo insieme* significa ci apparteremo, ci raccoglieremo, e vedremo di ricordarci. Questa è la lingua, ecco un caso, non piú come *ergon*, cosa fatta, ma come *energeia*, una lingua creata dall'artista. Quel *restrignersi insieme* comunica qualcosa di buffo, per lo sforzo che i due smemorati fanno, raccogliendosi, come per fare un esame di coscienza. Io ho l'impressione che nel Sacchetti l'espressione si generi per la sua esperienza di uomo di chiesa e di fervida vita religiosa: il *restrignersi seco stesso* è l'atto del penitente che, prima di accedere alla confessione, si raccoglie e fa un esame di coscienza. Qui si restringono in due; e questo genera la commedia. Un'altra espressione assai felice è quel *cavalcando e trasognando*: noi conosciamo il participio passato, *trasognato*, che è nel significato di *smemorato*, o meglio di *incantato*. Ma il Sacchetti invece dà movimento alla parola, in virtú della stessa costruzione: *cavalcando e trasognando pervennono a terza all'albergo*. Il *trasognando* qui significa lo *andar vagando colla mente, come fa colui che sogna, quasi farneticando:* c'è al solito quella punta di bonaria comicità che è diffusa in tutta la novella. Si esaminino esempi di altri scrittori contemporanei, come del Boccaccio: si deve concludere che il *trasognando* sacchettiano ha una sua sfumatura particolare, inconfondibile col significato di espressioni consimili del Boccaccio. Il Boccaccio adopera il *trasognare* per parlare sempre di innamorati, e l'uso in lui è sempre molto serio, vorrei dire è in tono idillico-sensuale. Nel *Ninfale fiesolano* si legge: *con gli occhi bassi e timidi trasogna*, che è un verso felicissimo, per significare l'incantamento d'amore, e la perplessità di una fanciulla che non sa rifiutarsi a un convegno e a un dono d'amore. E c'è un'altra redazione dello stesso verso in Boccaccio, che cosí suona: *E non veggendo che negare il possa, Con gli occhi bassi timida trasogna*. Si tratta della ninfa Mensola, richiesta d'amore da un giovine. Se nel Boccaccio, conforme a tutta la sua ispirazione erotica, il verbo è un'efficace mimesi dell'incantamento, del pudore e della perplessità d'amore, nel Sacchetti invece il verbo ha sempre un significato comico-realistico, atto a ritrarre persone impacciate che fanno una grossa fatica a dipanare le idee del loro cervello. Molti personaggi sacchettiani sono uomini *discoli* e *grossi*; sono uomini *materiali*, e il Sacchetti colorisce con simpatia comica, questo loro sforzo di mente. Ho trovato un altro esempio nel *Trecentonovelle*: alla novella CCVI, di un bonario e semplice personaggio si dice: « Andossene al mulino tutto tristo, trasognando, senza aver mangiato delle uova». *Trasognando*, è sempre nel Sacchetti, un verbo di movimento, a indicare il farnetichio, lo sforzo di una mente semplice. Un'altra espressione con cui egli colorisce l'ambascia dei suoi personaggi, è quella dove si dice: *tirandosi da parte, con le mani alle gote, in una camera, non poterono mai ricordarsene*. Quelle *mani alle gote*, per esprimere il faticoso concentrarsi dei due messeri, che non riescono a riaccapezzare nulla nella loro memoria! La comicità dell'espressione è accresciuta dal fatto che la notazione non si riferisce a un solo personaggio, ma a

due personaggi: la similarità dei loro gesti, di quel loro solidale concentrarsi, intensifica il comico della scena. Un uomo solo con le *mani alle gote*, può essere non comico, due uomini messi insieme con le *mani alle gote* diventano un quadretto fatalmente comico. La similarità del gesto, avvertirebbe il Bergson, porta come un meccanizzamento nella persona umana, che è sempre invece o dovrebbe essere mobile, originale, individuale.

Altre espressioni tutte proprie del Sacchetti e che giovano alla mimesi comica dei due personaggi, è il ricordo del trito proverbio «*sai che la notte porta consiglio*»: questo noi ci aspetteremmo, ma egli invece con nascosto acume e finezza e sottile malizia fa dire ai due personaggi: *sai che la notte assottiglia il pensiero*. Quell'*assottiglia* è carico di *humour*, per la sorte di quei grossi cervelli. Noi dunque continuiamo a vedere i due personaggi, che anche la notte *trasognano*, farneticano, delirano, si stillano il cervello. Valgano queste rapide osservazioni linguistiche, che paiono di natura grammaticale, a richiamarci invece a quella che è l'arte leggerissima del Sacchetti, il quale ha tanta leggiadria in questo racconto che pare non si accorga lui stesso dei mezzi d'arte di cui si serve per colorire i due personaggi. E valga anche l'altra espressione *avevano fatto così bella aringhiera*, detto dei due ambasciatori che hanno parlato davanti al vescovo, ciò che ha qualcosa di pomposo e di popolarescamente compiaciuto e anche di sottile ironia per le imposture a cui si prestano quegli stessi uomini semplici.

11. Le moralità del Sacchetti

Ma è tempo di fare un discorso un po' più sistematico sulle moralità finali che troviamo nelle novelle sacchettiane. Dirò che alcuni filologi della vecchia scuola avevano congetturato che le moralità fossero state scritte in un secondo tempo dal Sacchetti, quasi a giustificazione dei trascorsi del narratore. Ma a conoscere tutta l'opera del Sacchetti ci si persuade che in lui il moralista è stato sempre presente, e le *Sposizioni dei Vangeli*, dove il Sacchetti ci si presenta in veste ufficiale di sermonatore e di trascrittore dei suoi bisogni ascetici, di incitatore di esercizi spirituali, appartengono al periodo più giovanile del curriculo letterario dello scrittore. Per lo più i moralisti postumi sono i delusi, gli stanchi, gli spiriti invecchiati: tipico l'esempio del Boccaccio, che non ha mai avuto preoccupazioni di rigorista, il quale negli ultimi anni non solo scrive il *Corbaccio*, dove si è perduta la vena giovanile del narratore e spunta acre la vendetta dell'amante deluso, ma si dà a pratiche di pietismo che debbono come lavarlo dei peccati di gioventú. La moralità postuma poi è un'escogitazione della letteratura della decadenza e dei periodi di ipocrisia religiosa: la moralità postuma comincia col povero Tasso, che chiede scusa, se unge gli orli del vaso di soave licor, se intesse il vero di alcune favolette allettanti, e se alla *Gerusalemme liberata* fa seguire la *Conquistata* dove si fa ammenda di tutte le favolose e peccaminose invenzioni profane del suo poema precedente. La moralità postuma prospera floridissima nel Seicento, il secolo dell'ipocrisia religiosa per eccellenza, che diventa l'ipocrisia degli stessi poeti: basti ricordare il Marino e gli artifizi a cui egli ricorse

per legittimare le sue lascive immaginazioni. Nel caso del Sacchetti, noi non ci troviamo né nella situazione dell'uomo decadente per vecchiezza né in quella dell'ipocrita religioso. Il Sacchetti, è noto, raccolse tutte le sue novelle tra il 1378 e le condusse a termine dopo il 1395: egli venne a morte nel '98 e si suppone che sia nato intorno al 1330. L'opera del narratore dunque fu iniziata dallo scrittore che non era ancora cinquantenne. Poi si deve avvertire che questi criteri di giudizio riportati all'età sono pericolosi ed ingannevoli: si decade nell'età senile o anche nell'età matura, se si è già decaduti un po' sempre nell'età novella. Quello che impressiona nel Sacchetti è il suo perenne brio, la sua prorompente arguzia, la sua freschezza, vorrei dire la sua genialità di dilettante. Invecchiando, il Sacchetti si fece scrittore più sapido e più arguto e più fresco: la maturità rappresentò per il Sacchetti il termine più pieno della sua vita mentale e spirituale. Forse la stessa sua natura di popolano, di autodidatta, di uomo discolo e grosso, lo portò a questo miglioramento ed arricchimento della sua mente e del suo spirito, proprio negli anni piú tardi della sua vita. Si pensi: dell'età giovanile noi abbiamo un poemetto *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, titolo per un libro assai festoso, ma che si risolve in una filza di ottave mediocri per dove serpeggia una comicità stentata e pedestre, e dove apprezziamo principalmente alcuni spunti descrittivi di vita contadina (nel significato etimologico del termine) che ritorneranno poi, più ricchi e più naturalmente inquadrati, nel *Trecentonovelle*. Il Sacchetti dunque non fu uno scrittore precoce: la raccolta delle sue novelle, preparata in un ventennio dallo scrittore quarantottenne-sessan tottenne, rappresenta la pienezza della sua arte e della sua umanità. Il moralismo non è stato il rifugio degli anni stanchi e tardi, ma fu la sua vocazione nativa e immediatamente prorompente.

Abbiamo spesso citato le *Sposizioni dei Vangeli*, che è uno dei nostri piú bei libri di letteratura ascetica: noi abbiamo il torto, nelle nostre storie letterarie, di trascurare questo filone della letteratura ascetica o religiosa, che, già in tutti i secoli, ma particolarmente nel Due e Trecento, rappresenta una parte notevole, e in quei due secoli è, direi, la letteratura di attualità: come a dire oggi, la letteratura sportiva dei nostri tempi (sportiva in largo senso), quella che ci richiama alle vicende della civiltà novecentesca, e che costituisce quasi il fulcro della nostra interiorità, volta non più al cielo ma alla terra, non più al trascendente ma all'immanente. Accanto alle *Sposizioni* ci sono le *Lettere* che hanno lo stesso stile e lo stesso tono: non c'è mai una discussione astratta di argomenti morali, ma una prorompente schermaglia contro le degenerazioni della vita morale dei propri contemporanei. Si direbbe che il Sacchetti abbia il temperamento del polemista; anche certi scatti irosi delle sue moralità nelle novelle stanno ad indicare questa prepotente vocazione sua di moralista e di polemista: come nella novella dell'orsa legata dai buontemponi alla corda della campana di una chiesa, quando il buon Sacchetti se la prende contro « l'avarizia de' cherici, che tutte le chiese e le loro case lasciano andare a ruina, prima che vogliano fare una piccola spesa » e lo scrittore si lascia andare in quella scalmana, che l'orsa quei bontemponi avrebbero fatto meglio ad attaccarla a certi organi delicati del negligentissimo prete,

il quale « per la misertà d'un chiavistello di cinque soldi » lascia la porta della chiesa aperta. È significativo poi che le *Sposizioni dei Vangeli* furono principiate a scrivere proprio in quell'anno 1378, che rappresenta l'anno cruciale dell'attività letteraria piú intensa del nostro scrittore, sono cioè coeve alla redazione di un primo gruppo delle novelle. I motivi sono quelli stessi, che riscontriamo nelle moralità delle novelle; è lo stesso atteggiamento polemico contro ogni forma di ipocrisia e di fariseismo specie nei chierici; contro la sciatta amministrazione dei podestà e dei rettori, che « piuttosto rattori si potriano chiamare »; contro i soldatacci prezzolati, i ribaldi, i vari tiranni della penisola.

Quindi, nel caso del Sacchetti, non si può mai parlare né di moralismo dovuto alla stanchezza senile e al ripiegamento senile, e tanto meno di moralismo postumo calcolato, dovuto a ipocrisia religiosa o pietistica quale fu il canone dominante dell'età seicentesca.

Le moralità del Sacchetti sono dunque qualche cosa di fondato e di costituzionale: l'abbrivo al novellare in lui si parte sempre da una sua riflessione moraleggiante, travolta poi, nello sviluppo del racconto, dall'estro improvviso e prepotente del favolare. Si ritorna alla definizione che si è data piú innanzi che il Sacchetti è poeta e narratore suo malgrado, oppure che il Sacchetti è un geniale dilettante in cui tutto è dilettantesco, la sua curiosità aneddotica come la sua vivacità rappresentativa, fuor che la sua impostazione di uomo di moralità e di religione. Si potrebbe anche variare la definizione, chiamandolo scrittore occasionale, scrittore di occasione non nel senso goethiano del termine, ma in quello empirico ed incidentale. La lettura e l'analisi che abbiamo fatto di parecchie sue novelle ci confermano su questa vivacità del suo temperamento di scrittore, che si lascia prendere dal diletto di una qualche nota visiva o rappresentativa, che poi subito abbandona, senza mai insistervi e senza darvi conveniente e coerente sviluppo. Egli scrive delle bellissime novelle, come quelle della *Coda del lupo*, e l'altra degli *Ambasciatori del Casentino*, e quella di Berto Folchi e l'avventura con la forese e lo scambio con la bodda, sganciandosi improvvisamente dalla sua ispirazione di moralista. Si pensi particolarmente alla novelletta degli ambasciatori del Casentino, che diventano smemorati per strada, e poi per essersi troppo indugiati nella Torre a Vinacciano; ma alla fine si accenna all'illegittimo successo che essi ebbero davanti al vescovo con la loro bella aringhiera, e poi davanti al loro comune. Si indovina che la genesi della novella è nell'ira polemica contro i tanti « omiciatti che sono tutto dì mandati per ambasciatori », i quali « scrivono e dicono che per dí e per notte non hanno posato, ma sempre con grande sollecitudine hanno adoperato, e tutta è stata loro fattura »: ma l'ira polemica si sperde per via, e il Sacchetti s'incanta a colorire lo schizzo di quei due ambasciatori che *vanno trasognando* per via, e farneticano sul discorso che devono fare al vescovo e sulle menzognere notizie che debbono poi rapportare al loro comune.

La tendenza di noi moderni sarebbe quella di sganciare dalla moralità finale il mimo per se stesso, e di presentarlo come un felice frammento o bozzetto: ma bisogna riconoscere che questo taglio sarebbe assolutamente arbitrario. E questo vedere concatenata la moralità finale con tutto il resto del racconto è l'omaggio

migliore che noi possiamo rendere allo scrittore, il quale sa essere artista nonostante l'apparente inceppo della sua posizione moralistica iniziale. Ritorna anche per il piccolo e modesto Sacchetti quello che è stato il grosso problema per la *Divina Commedia* di Dante: autorizzati da Giambattista Vico, che per reagire all'astratto razionalismo dei suoi cartesiani, avrebbe voluto alleggerire la fantasia, l'innocenza immaginativa dell'Alighieri, noi dietro a Vico ci siamo sempre rammaricati del troppo latino e della troppa teologia che aduggia il sacro poema perché senza quel troppo latino e quella troppa teologia, Dante, per riprendere il discorso di Vico, sarebbe stato veramente l'Omero della toscana favella. Ma la critica moderna, è noto, ha reagito a questo vichianesimo, ripresentatosi nella prima lezione della estetica del Croce; ha reagito sostenendo che Dante è grande poeta e più grande poeta, appunto perché la sua poesia nasce da questo coacervo di teologismo e di scolasticismo e di significati reconditi; un Dante, alleggerito del suo allegorismo e del suo troppo latino, sarebbe stato un Dante esteta che avrebbe incontrato solo il gusto dei trovatelli degli studi oggi disseminati nella cultura nazionale, e che occupano cattedre di critica letteraria nelle nostre scuole e nei nostri caffè letterari. Quello stesso problema di Dante si è ripresentato anche per Leopardi: la distinzione che il De Sanctis fece tra intelletto e cuore, dell'intelletto che raffredda e del cuore che riscalda, questo contrasto tra la pretesa freddezza senile della riflessione del Leopardi e il suo caro immaginar, cotesta formula noi sappiamo che è stata abbandonata da quasi tutta la critica moderna, sotto la suggestione di un filosofo che si intendeva poco di poesia ma che aveva, ai suoi begli anni, cervello rigoroso e unitario, e che giustamente riportò il filosofare del Leopardi nel cuore e nell'immaginativa del poeta, e ci indusse a riflettere e a concludere che in Leopardi non c'è un sentire in contrasto col suo riflettere, ma quel suo sentire è tutto pieno di quel suo riflettere, quel suo cuore è tutto imbevuto del suo cervello, quel suo caro immaginare è pur la metafisica della sua mente, e che, insomma, dalla canzone *Ad Angelo Mai* al *Canto notturno*, dagli *Idilli* giovanili alle *Operette morali* non c'è il dissidio tra un Leopardi poeta e uomo di sentimento e un Leopardi filosofo e senilmente riflessivo, ma c'è un poeta pensante o un pensatore poetante che costituisce un'unità assoluta. Certo superficiale vichianesimo e certo superficiale crocianesimo che corre oggi e ha fortuna nei caffè letterari, potrebbe indurci anche per il nostro modesto Sacchetti a fare lo stesso taglio, e a parlare di un artista che si svincola dal moralista, per non so quale segreta grazia delle Muse o del dio Apollo, mentre noi riconosciamo un maggior merito al Sacchetti in quanto vediamo occhieggiare nella felicità rappresentativa dello scrittore sempre la malizia polemica di quel suo argomentare e gnomicizzare finale. Senza questa nascosta musa della moralità finale, noi non sapremmo ancorare l'arte del Sacchetti a un motivo unitario; e noi sappiamo che dove manca l'unità manca anche l'arte, manca anche la poesia. In tal modo, noi riusciamo a correggere e temperare la nostra formula iniziale di Sacchetti narratore dilettante e occasionale, perché se il Sacchetti fosse in tutto narratore dilettante e occasionale egli non sarebbe mai artista. Il dilettantismo e l'occasionalismo delle sue note sono il limite della sua

arte, ma un'arte in lui c'è, e prorompente da questa sua fresca umanità di nativo e non pedantesco moralista.

12. La novella del bertuccione ed altre novelle animalesche

Per ritornare alle sue novellette degli animali, io ne indicherò ancora una, la CLXI, quella del vescovo Guido d'Arezzo che fa dipingere a Buonamico alcuna storia, e poi quello che seguì per la petulante intrusione di una bertuccia che nelle ore di assenza rifaceva il lavorio del pittore. Troppi animali sono introdotti nel novellare del Sacchetti; e perché ?, ci si domanda colpiti da queste sue istintive preferenze. Ne cito ancora alcune a caso: la novella CLIX: « Uno cavallaccio di Rinuccio di Nello, sciogliendosi per correre drieto a una cavalla in Firenze, e il detto Rinuccio, seguendolo, con nuovi casi fece quasi correre a seguirlo la maggior parte dei fiorentini »; la novella CLX: « Un mulo traendo calci in Mercato vecchio, fa fuggire tutta la piazza, e guasta la carne ed e' panni di cui era carico, fa venire in quistione i lanaiuoli co' beccari; e dopo molte nuove cose, il fine che n'è seguito ». E si potrebbe seguitare la rassegna: orbene, come ci sono troppi cherici, troppi podestà, troppi rettori, troppi priori nei suoi racconti, e si riferiscono all'esperienza politico-comunale dello scrittore, così troppi animali hanno cittadinanza nella sua arte e nella sua fantasia, perché essi non abbiano un centro nell'umanità del favolatore. Alcune di queste ragioni di tale cittadinanza agli animali, si sono toccate piú innanzi; ma altre il lettore piú acuto ne può escogitare, per suo conto. Si potrebbe pensare anche alla semplicità della vita comunale sempre presente all'esperienza quotidiana; ma ci si domanda: perché il Boccaccio e altri scrittori del tempo non si sono accorti di tutti cotesti animali, discesi dall'arca di Noè per le vie di Firenze e di Arezzo ? O non sarà questa l'originalità simbolica del Sacchetti, che collabora per altra via, per la sua via, al rimodernamento del mondo ? Non sarà piú dunque questo nostro Sacchetti quell'uomo un po' retrivo e medievale e un po' piagnone, di cui favoleggiava il De Sanctis. Forse questo umanizzamento e infamiliarimento nel mondo della natura era un altro aspetto dello svolgersi della civiltà del Trecento, che per calarsi dai cieli sulla terra, aveva bisogno di vedere l'uomo mescolato alle altre creature dell'universo, e tutte assoggettate a una legge comune. Gli animali sono o s p i t i a l l a p a r i con gli uomini. E il Sacchetti, uomo di chiesa, avrebbe dunque collaborato, senza saperlo, anche lui a questa trasfigurazione di una civiltà sempre più mondana e sempre meno celeste ? Sono i misteri dell'ingegno vivo, che, per fare arte o filosofia, deve pur lasciarsi penetrare dallo spirito sempre nuovo che governa la storia del mondo.

Nella novella del bertuccione, il racconto è come diviso in due parti: nella prima c'è la storia del bertuccione guastamestieri, nella seconda c'è la storia di una sottile malizia di Buffalmacco, che, quasi per vendicarsi della feudale maggioranza del vescovo di Arezzo che può far dipignere a suo talento ora un maestro di gran valore ora anche un bertuccione, fa una pittura politica contro gli umori del padrone di casa e dipinge un fiero e gran leone addosso a una sbra-

nata auglia: allusione alla lotta tra il leone di Firenze e l'aquila ghibellina su cui riposava la signoria di Arezzo. La conclusione moralistica della novella è che il vescovo di Arezzo, avvertita la malizia del suo pittore, se ne adonta in un primo tempo e poi gli perdona e se lo fa amico. « E così avviene spesse volte che gli uomini da meno con diverse astuzie vincono quelli che sono da piú, e fannosi benivoli quando più attendano a nimicarli ». Se noi si volesse fare critica del frammento, ci si potrebbe fermare al primo episodio, che sta come a sé, ma per fedeltà di lettori noi dobbiamo leggere fino in fondo: dico per fedeltà di lettori, ma si dovrebbe dire anche per fedeltà di storici. Poiché il Sacchetti non racconta mai un'avventura che possa parere comica o buffa, per il gusto di ridere o far ridere, ma la racconta per rispondere sempre a un suo piccolo problema morale. Questo valga a confermarci che il moralismo, la conclusione moraleggiante, non è mai una glossa oziosa e arbitraria, ma essa è inerente alla fantasia del favolatore.

Per ora, noi abbiamo potuto parlare di due cicli di racconti: il ciclo delle donne, e il ciclo degli animali; un terzo ciclo bisognerebbe illustrare, il ciclo dei rettori, degli ambasciatori, dei priori, dei personaggi di autorità che sono numerosissimi nel *Trecentonovelle.*

Il Sacchetti, come è noto, ebbe cariche amministrative: fu podestà a Bibbiena, e poi a San Miniato, e la sua esperienza lo richiamava continuamente a quei personaggi, con cui aveva avuto da fare. Da qualche irriflessivo critico formalista si potrebbe obbiettare che questa nostra ricerca dei *cicli*, è la ricerca di un « tema », la ricerca di un « contenuto », mentre a noi questa ricerca del *ciclo* ha solo un fine, quello di voler ridurre a unità l'ispirazione di tutto il *Trecentonovelle.* Ciclo muliebre, ciclo animalesco, ciclo politico-amministrativo, fanno tutti capo alla fondamentale ispirazione morale del favolatore. Guai, si è già avvertito, se mancasse questo remoto sfondo di un interesse unitario fantastico dello scrittore: egli non sarebbe un artista, come nessuno di noi è uomo di ingegno se per tutta la sua vita non ha una nota fondamentale da svolgere pur nella sua diversa operosità. Gli uomini dispersi o dissipati, d'azione, di pensiero o di arte, non appartengono alla storia; alla storia si appartiene se c'è una coerenza interna fra tutte le nostre azioni, i nostri pensieri e la nostra opera. Orbene il Sacchetti appartiene alla storia della letteratura, non per il solo fatto di avere scritto delle novelle o delle ballate o dei sermoni, ma perché c'è un'unità in queste sue pur varie scritture. Oggi che si vorrebbe dire male del problema dell'unità, ritenuto un problema formalistico (forse a giustificazione dei nostri capricci, e dei nostri volteggiamenti politici e delle nostre fulminee conversioni), noi amiamo insistere con particolare protervia polemica sull'unità interna di uno scrittore, perché essa è la garanzia della sua serietà e creatività circolare. Anche noi, leggendo la novella del bertuccione, a prima lettura eravamo come urtati da quel trapassare dello scrittore all'altra novelletta del leone e dell'aquila sbranata, e poi alla conclusione moraleggiante sulle astuzie degli uomini e per cui i dammeno si finiscono con l'intendere e col farsi amici i maggiori. In verità, questa è la forza del Sacchetti: quella di richiamare a un interesse gnomico fondamentale tutte le

sue varie esperienze. Il moralista è sempre presente nella scelta di un argomento, ed esso ha la virtú di sparire nel corso del racconto e di riapparire solo alla fine di esso. E la dialettica dell'arte del Sacchetti consiste precisamente in questa colluttazione segreta, tra il prevalere e quasi il prevaricare dei suoi interessi visivi, figurativi, occasionali, e il riordinamento sollecito che lo scrittore fa di tutto il corso della favola richiamandolo a un suo interesse etico fondamentale. Si direbbe che il Sacchetti è, sì, un narratore dilettante, un narratore occasionale, che tutte le volte pare che prenda la mano al probo moralista, ma poi alla fine il dilettante e il moralista fanno la pace. Il diverso valore delle novelle sacchettiane sta nella maggiore o minore duttilità e vivezza del moralismo dello scrittore: il Sacchetti non è un moralista pedante, è un moralista sicuro della sua interna moralità, tanto che si abbandona al pascolo delle sue brade fantasie, perché poi è sicuro di ricondurre tutte le sue pecorelle all'ovile. Egli si interessa ai fatti delle donne e dei maschi che commerciano amorosamente fra loro, ma non è mai scrittore disonesto o inverecondo, anche quando trascorre a particolari arditissimi; egli è derisore di ambasciatori, di priori, di rettori o rattori, di chierici e di frati, ma la sua è una derisione sempre dominata da un ideale religioso e politico. Non è il macchiettista che si diverte a buffoneggiare, ma è il cittadino e l'uomo di religione che ha sempre al fondo una sua grave preoccupazione per la sua città, per la sua Italia e per la sua chiesa. Così egli è dipintore di animali, immischiati nei casi piú strani, ma il mondo degli stessi animali lo richiama sempre ai suoi fondamentali interessi morali.

Il Sacchetti è uno scrittore semplice, e come usa dire, uno scrittore popolare: come tutti gli scrittori semplici, che vengono alla superficie, è piú difficile a capire e dominare criticamente, di quello che non avviene degli scrittori profondi e complessi. Un po' tutta la critica sacchettiana abbonda in riconoscimenti della freschezza, della briosità, della popolarità della sua lingua, anzi del suo linguaggio d'artista; ma freschezza, briosità, popolarità sono metafore e le metafore non definiscono mai criticamente uno scrittore. Bisogna per l'appunto ricercare quella che è la sua unità: le *Sposizioni dei Vangeli*, le *Rime*, le *Lettere*, e il *Trecentonovelle*, costituiscono tutte una sola bibbia: la bibbia di un moralista non pedante, che allenta volentieri la briglia del suo moralismo, perché tanto è sicuro di riprenderla ,chè la fantasia umana vuole pure nutricarsi di qualche suo bene terreno. In questo equilibrio tra i bisogni di una fantasia mondana e una anima tutta volta al cielo, si celebra il piccolo miracolo di questo modesto artista-uomo del Trecento.

Anche per l'epopea degli animali, che sono chiamati frequentemente nelle vicende umane, c'è nel Sacchetti la vocazione verso un superiore e assai spregiudicato cristianesimo: il mondo della natura può avere la stessa dignità del mondo umano. È la prima manifestazione dell'umanizzamento della natura, fatta non per aforismi o per sillogismi, né per mistici ardori, ma come per un riconoscimento di cronaca: gli animali sono buffi, cosí come sono buffi, nuovi, strani, molti uomini. E però egli mescola leggiadramente i mimi degli uni e degli altri, tutto disciplinando alla fine sotto il segno di una sua moralità, semplice e ferma.

Noi moderni saremmo tentati di spiccare dal contesto delle sue favole questi quadretti o bozzetti di animali; ho tentato io stesso, per mio conto, questa operazione chirurgica, ma appunto si trattava di un'operazione *chirurgica*; sentivo di procedere a un taglio, e il bozzetto animalesco, preso a sé, perdeva il suo vigore, la sua freschezza, il suo brio o la sua comicità. Bisogna ricondurre sempre o il bozzetto animalesco, o il bozzetto per dir cosí politico-amministrativo, rettoriale o chiericale, o il bozzetto donnesco-amoroso, sempre sotto questo cielo della moralità dello scrittore. Egli scrive cose da ridere, egli stesso ride contento; ma quando noi lettori ridiamo immoderatamente, sentiamo di abbandonarci a una nostra personale leggerezza, sentiamo di prevaricare.

Il Sacchetti è uno scrittore leggiadro, e non leggero, e se ci vedesse troppo ridere, egli ci accuserebbe di disonestà. Egli fu consapevole di questo suo equilibrio, se nel *Proemio*, come abbiamo riferito dichiarò di volere narrare di cose *nuove*, singolari, ma « massimamente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolano alcune risa ». Ed è stato consapevole di questa sua poetica di moralità, anche nelle novelle che la consueta ipocrisia ci potrebbe indurre a battezzare per invereconde. « Voglio venire a certi motti, venuti da piacevoli donne e oneste, come che quelli paiano disonesti nelle parole » (Nov. 226). La prevaricazione in lui è sempre frenata, e questo costituisce la sua serietà di uomo e di scrittore.

LUIGI RUSSO

(*continua*)

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

ALBERT THIBAUDET

La critique défend l'esprit humain contre l'automatisme. Mais sa meilleure façon de rendre ce service à l'esprit humain, c'est peut-être de commencer par se défendre elle-même contre son propre automatisme, contre le pente naturelle où la conduit son exercice.

La critica come esercizio della libertà: è forse l'interpretazione più generica e immediata, la tesi per una disponibilità senza limite nel dominio del pensiero; qualche cosa che per dire troppo non dice nulla, non fissa i tratti essenziali alla sostanza di un pensiero, per necessità sempre determinato e segnato da suoi interessi costanti e rinnovati. Ma Thibaudet è anche consapevole di questa impossibilità, di questa idea che porterebbe al libro non scritto, al discorso che per essere in tutto critico non saprebbe nemmeno solidificarsi in un libro, e resterebbe nella forma libera della conversazione, della divagazione anzi intorno a temi occasionali: un critico puro non scriverebbe neppure. Sopra Sainte-Beuve vi è Monsieur Teste. Ma M. Teste non solo non scrive: non legge nemmeno. Il modello non mai superato è dunque quello del dialogo socratico; ma il dialogo stesso di Socrate non sarebbe un nutrimento perennemente vivo senza la mediazione di Platone, del libro appunto come momento costruttivo, solidificazione di quel fluido, irrepetibile pensiero. L'altro modello sono gli *Essais* di Montaigne, per il disinteresse dello stile, per quella sensuale saggezza che non bada a costruzioni e a risultati, senza preconcetti: « Une critique de goût pur, c'est à dire toute esthétique, une critique où le jugement garde toujours intacte la fleur même de la sensation, où la finesse de l' idée juste se confond avec la pointe d'un plaisir exquis, je crois bien que Montaigne l'a fondée, et qu'elle ne reparaîtra chez nous, après lui, qu'avec certaines phrases de Chateaubriand et certaines pages de Sainte-Beuve, ce chanoine littéraire ». Tuttavia questa idea era pur sempre l'idea di un uomo che credeva nei libri come nelle esperienze veramente rilevanti della sua vita: una critica di *nourritures* dunque intesa alla maniera opposta a Gide, per il quale nella serie delle inesauribili esperienze anche il libro diviene vita, mentre in Thibaudet tutto si riporta all'esempio del libro e dei valori intellettuali che esso mette in discussione. Anche questa idea ebbe tuttavia a svolgersi e a provarsi in un terreno che offriva i suoi ostacoli, in un gioco che possedeva le sue regole: per quanto aperto ad interessi culturali non grettamente nazionali, Thibaudet restò infatti legato a un'idea della critica schietta-

mente francese, a una tradizone nella quale entrano sì Montaigne e Sainte-Beuve, ma l'ultima parola era stata detta da Lemaître, Faguet e Brunetière. Non che egli non avverta l'insufficienza del metodo di un Brunetière e di quella che egli definisce una critica moralistica e oratoria, da cattedratico, che affermò la confluenza di tutta la letteratura nella critica. La critica di Brunetière si fonda su tre operazioni, giudicare, classificare, spiegare e ne trascura una fondamentale che è quella del lettore ancor prima che del critico: gustare. Ora l'impegno di Thibaudet, questo lettore convinto di Montaigne, volle consistere invece in una operazione di accordo tra il fatto sensuale del gusto e quello intellettuale di giudicare, classificare e spiegare; ma l'accordo, nella teoria almeno, non fu facile per uno scrittore che non s'adattava all'accomodante opinione di una dialettica di contrari, ma cercava la sistemazione per la via lungo la quale è più difficile incontrare l'ordine del sistema, la via di un sottile empirismo. È più brillante che vera infatti l'idea che i generi letterari rappresentino nella storia della critica quello che nella storia della filosofia è la disputa sugli universali. È ancora una verità che non porta a concludere quella sulla creatività della critica: « C'est en dehors de tout élément de sympathie que le mathématicien engendre un cercle. C'est dans la sympathie absolue de la vie, de ce 'tout sympatique à lui même' que l'être vivant engendre un être vivant. La génération créatrice, en critique doit être située évidemment sur un plain intermédiaire. Le critique n'engendre que ce qui existe déja, comme fait le mathématicien, mais il l'engendre par sympathie, comme fait l'être vivant. Créer pour lui, c'est sympathiser ».

La misura vera della critica è per Thibaudet in un criterio empirico simile a quello che alla morale applicava Stuart Mill (è il critico stesso che offre questo riscontro): « chi è capace di provare molti piaceri differenti è il solo competente ad apprezzarli. Lo stesso avviene in fatto di gusto. Il gusto implica. una varietà, una cultura, una possibilità e un'abitudine di confrontare ». Idee e gusto sono i termini senza i quali la critica non si fa: il gusto per adeguarsi all'opera d'arte, le idee per creare una prospettiva e andare oltre il limite ristretto, se pure seducente, di un impressionismo critico e di una pura lettura. In sostanza di là da Brunetière, Faguet, Lemaître, attraverso Sainte-Beuve, è sempre Montaigne che torna come ideale: « Le premier tour, la première et constante idée autour de laquelle Montaigne s'attarde et prenne du plaisir, c'est le tour de lui même, l'idée de lui même ». Sì, è Montaigne questo ma anche Thibaudet; Montaigne se pensiamo alla sua voluttuosa ricerca di sè nei libri, a quel suo vivere nei libri; Thibaudet se pensiamo alla costanza con la quale, per una misurazione non solo del gusto ma anche delle idee, tutto sta nell'incontro con i libri, Thibaudet per il quale la storia letteraria è ancora altra cosa dalla critica, per il quale in sostanza la storia letteraria si costruisce per schemi esterni e meccanici e solo la critica si fa per un processo interiore. Di se stesso egli ebbe a scrivere che rappresentò alla *NRF* « une forme de critique qui n'a évidemment ni les qualités ni les défauts de l'impersonnalité, mais qui paraît plus tournée vers les oeuvres que vers les personnes et qui tomberait peut-être sous cette remarque que Gide appliquait sans doute à un autre: 'X est intelligent, mais il a l'air d'avoir rencontré ses idées plutôt qu'il ne les a extraites de lui'. Met-

tons qu'il a suivi ces belles personnes dans la rue, ainsi que le dit à peu près Diderot ». Ed effettivamente la distinzione che egli sentì tanto forte tra il fare critica e il costruire storia letteraria non rispondeva solo a una condizione della letteratura francese — alla proverbiale antitesi tra cultura accademica e i vivi movimenti delle correnti letterarie — ma a un dilemma personale. Fare storia è prima di tutto superare il « debussismo intellettuale » che gli obiettava Benda; ma è creare categorie quanto meno si può arbitrarie ed esteriori e intendere la cultura nella sua continuità e necessità. Una differenza non di sostanza ma di metodo sussiste tra la critica e la storia letteraria, ed è quella per cui l'impressionismo proficuo nella prima si dimostra arbitrario nell'altra fino a frantumarsi. È quella ancora che noi lettori del De Sanctis avvertiamo chiarissima tra la *Storia della letteratura* e molte pagine dei *Saggi critici*. Ma quello che importa è che in una storia che non voglia ridursi alla funzione informatrice del manuale, l'idea madre non sia presa in prestito, come un oggetto di comodo. E questo invece ha fatto Thibaudet quando ha scritto quella sua *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, insufficiente come manuale, sbagliata come testo di storia, tanto che persino le idee particolari, che in altra sede potrebbero avere il valore di utile suggerimento, si denunziano quasi sempre povere ed estremamente provvisorie. Il libro, apparve postumo e forse in una ristampa certi errori troppo evidenti — la sistemazione di Stendhal, le lacune per De Vigny, le incertezze sul Novecento — sarebbero stati tolti; ma la debolezza della costruzione, la classificazione per generazioni, sono gli errori incancellabili di un empirismo che per coerenza interna trova come unica misura valida di confronto una realtà meccanica della vita.

Accennando del resto a Thibaudet, Carlo Bo con molta intelligenza ha parlato di lui come di un fantastico inventore di città libresche, e ci ha riportato all'idea dei lunghi e occasionali suoi discorsi sulla letteratura che sono le *réflexions*, alla sua costanza di lettore, che pare non si interrompa nemmeno nell'atto dello scrivere, che è pure, di necessità, atto di costruire. Ed invero le *réflexions* sembrano la parte più vera di una critica che non porta come suo carattere primo la volontà di conoscere degli uomini e delle vite e riduce anzi il fatto uomo al denominatore della pagina e del libro. Le *réflexions* sono costruite secondo il metodo di una problematica nella quale lo scrittore indulge meno che può al valore del libro e dell'argomento del giorno, per seguire interessatamente il corso della sua meditazione sui libri antichi, su gli autori prediletti, sui quesiti che la letterarura del passato ha fatto sorgere nell'infaticabile lettore. L'effetto è doppio: portare sulla linea di una tradizione i moderni e saggiarli secondo quanto chiedono il senso comune e il gusto, se questo « consiste anche nello stabilire una giusta misura tra l'arte eterna e quella del nostro tempo; cioè, quando occorre, guardare l'una dal punto di vista dell'altra; e pure, quando occorre, non farlo ». Si torna così a quel mondo sicuro di apprezzamenti e di giudizi che si compendia nella storia consacrata di alcuni secoli di autori e di stili, dove la critica e la critica della critica, anche senza esaurire l'impossibile compito dei cataloghi fissi, hanno messo un ordine, una possibilità di orientamenti, una approssimazione di certezza. E naturalmente. Dove la teoria non può assolvere il compito della critica e sussiste diffidenza per le definizioni dei dottrinari e

la soluzione della critica nell'estetica, un punto d'appoggio è in un certo dommatismo provvisorio, accettato per quello che vale, fondato sull'idea delle definizioni di generi e di speci, come avviene appunto nelle istituzioni di retorica, succedaneo empirico dell'estetica. Si veda per esempio un discorso su Barrés a proposito di *Greco ou le secret de Tolède* (*Réflexions sur la critique*, pp. 7-22), dove il giudizio sul libro di Barrés per formularsi, in maniera convincente del resto, sente il bisogno, come premessa e inquadratura, di una definizione del genere letterario del viaggio. « Il me semble — leggiamo — que ce genre littéraire du voyage comporte trois manières.... On peut demander au voyage une matière à description, utiliser par lui le bon état de ses yeux et de sa plume, comme un marcheur utilise la santé et le nerf de ses jambes.... La seconde manière, je l'appellerai le pèlerinage classique. Un pèlerin classique est celui qui demande à quelque lieu consacré, traditionnel, une méditation consacrée, traditionelle, — qui passe avec confiance, solidement, sur une grande et royale route.... Au pèlerinage classique, s'est opposée presque tout de suite une troisième figure du voyage, le pèlerinage romantique. Celui-ci ne met point ses pas dans des pas. Il demande à la terre, aux villes, d'exalter sa puissance de vie, de lui faire sentir plus profondement et plus voluptueusement qu'il est lui ». Ma se la definizione, così estratta, può sembrar solo un espediente, un avviamento all'analisi del libro di Barrés, tenutà nell'atmosfera della *réflexion*, è tutta una cosa animata e suggestiva, per i nomi di Gautier e Loti, del presidente de Brosses e di Stendhal, di Lamartine e Chateaubriand, di Renan e Maurras, di Byron e Gide, che ci aiutano a entrare nel mondo della letteratura come in un mondo vivo dell'intelligenza e della sensibilità, quando la critica per la sua smania di chiarezza e di definizione minaccia anche di fare del libro la cosa morta che è l'oggetto di un catalogo e il pretesto per un esercizio di acutezze. Alla riflessione presa in questo senso di pretesto e divagazione, perché le proporzioni siano salve giova dunque questo assiduo richiamo ai nomi di una geografia letteraria come termini di misura e di confronto, ma anche, perché il significato delle scoperte e degli accostamenti non cada nel luogo comune di una critica di grammatico, Thibaudet salva quel suo amore interessato per la letteratura ricondotta ai termini di un'esperienza psicologica, dove la letteratura confina con la vita e la vita con la letteratura.

Non ci sorprendiamo quindi a leggere le pagine forse più vive tra le *Réflexions sur le roman*, dove l'argomento consente questa libertà di pretesti. Per quello che osserva Gide, che « il romanzo è un genere letterario indefinito multiforme e onnivoro » vale questa libertà; per i suoi più frequenti compromessi anche con i termini della vita e delle categorie psicologiche con le quali giudichiamo nelle nostre astrazioni la vita, ma sopra tutto perché la nascita più recente della grande tradizione nel romanzo ha salvato dagli irrigidimenti di schemi precostituiti, lascia il terreno più aperto a queste esperienze critiche dei pretesti e delle divagazioni.

Le pagine sul romanzo — per quanto può valere una distinzione segnata non a caso da Jean Paulhan — occupano nella lunga serie delle *réflexions* il primo posto, in ordine di tempo: ma, senza rigore, si può dire che sul romanzo prima, a preferenza che su altri fatti della letteratura e del pensiero, s'è esercitato il libero metodo di Thibaudet. La ricca produzione del romanzo ottocentesco in Francia,

qualche preconcetto della critica ufficiale verso il romanzo, la tentazione di portare sul romanzo, in parte, quell'attenzione che il critico drammatico porta alle novità del teatro, potevano essere del resto fattori esterni non scarsamente determinanti. Ma la curiosità, per così dire professionale, in una mente come quella di Thibaudet doveva anche essere compromessa felicemente da un impegno più vivo di moralista, di storico della cultura, di teorico impegnato a fissare attraverso i suoi precari schemi critici dei giudizi di valore, a riportare a modelli classici, ad esemplari accreditati le norme di una lettura. Già la prima *réflexion* data alla *Nouvelle Revue Française*, quella sull'estetica del romanzo, con le sue distinzioni dei generi e della costruzione, è in questo senso esemplare, e così l'altra che la continua sul simbolismo nel romanzo. Sarebbe però un torto nostro ricavare da quelle e dalle altre pagine più che un suggerimento per la lettura, e pretendere di trasferirle liberamente ad altri oggetti che quelli cui ha pensato il critico. Niente si adatta meno a uno svolgimento scolastico di questa critica, proprio per la sua preliminare rinuncia al dommatismo. Se mai c'è da riconoscere qui una parte difficilmente repetibile della critica di Thibaudet, fondata sulla sua cultura, su quella prodigiosa memoria sempre pronta a costruire una rete di analogie e concordanze, quella che faceva scrivere a Charles Du Bos che « Thibaudet a du *range* et on pourrait à la fois le louer et le critiquer en fonction de cela seul », e portava Ramon Fernandez a riconoscere nella sua erudizione una immensa facoltà di assimilazione, una funzione addirittura naturale, vitale. Ma per quanto la memoria, come fatto non meccanico ma dinamico, stia al centro di questa critica, i punti di arresto sono sempre abbastanza precisi, fissati da un'esigenza tutta francese e cartesiana di chiarezza, da una ricerca in senso classico dello stile. E per quanti suggerimenti possano venirci in genere dalle pagine delle riflessioni, noi sentiamo — oggi specialmente che ci giova su quelle pagine una prospettiva di anni, anzi di decenni — che le più durevoli sono quelle in cui il giudizio ha più di definitivo in quanto tocca l'essenza dello stile di uno scrittore, magari la sua tecnica della parola, senza disprezzo per quelle che potrebbero sembrare ragioni da grammatico: tanto una critica come questa, folta d'idee, si sente sempre sicura dall'aridità, dall'esteriorità, dall'inconcludenza, infine, delle analisi dei grammatici.

Il pericolo piuttosto consiste in una facilità occasionale che in saggi di maggiore impegno si manifesta in una specie di forza centrifuga con la quale non si sa se lo scrittore contrasti o giochi. Ma c'è un libro almeno nell'opera di Thibaudet in cui lo stile delle *réflesions* trova un respiro e una costanza veramente esemplari, *La campagne avec Thucydide*, nato infatti non da un pretesto occasionale, ma da una coincidenza felicemente esatta: un libro ricavato dagli appunti marginali alla *Guerra del Peloponneso*, che lo scrittore teneva nel suo zaino di caporale nella guerra del '14-'18, insieme con un Montaigne e un Virgilio, un libro formatosi in quella interrogazione interessata di un autore, in quel dialogo con un testo che si traduce in una serie inestricabile di postille tra le quali pare che una realtà più forte venga poi a mettere un principio d'ordine. In quest'opera, che pur nello schema esterno del saggio critico è sopra tutto il diario di un intellettuale che per intendere il presente è ricorso alla parola di un grande spirito del passato, alla verità estratta

da Tucidide da un momento cruciale della storia del suo popolo ai suoi giorni, s'incontrano e s'armonizzano i molti elementi che fanno della critica di Thibaudet un organismo mosso da una dinamica complessa. A volere schematizzare — sebbene niente sia più ambiguo di uno schema in questo caso — nel discorso di Thibaudet riconosciamo questi problemi: che cosa è stata la guerra del Peloponneso nella storia della Grecia antica; che cosa ci ha visto Tucidide; quello che lo storico non poteva sapere per la scarsa prospettiva del tempo; lo stile di Tucidide; quello che è per sempre acquisito alla storia dell'occidente attraverso la storia della Grecia; le concordanze e le differenze tra la guerra del Peloponneso e la prima guerra mondiale; una domanda sul futuro dell'Europa, formulata da un francese dopo i trattati di Versailles e di Saint-Germain. I problemi entrano l'uno nell'altro in modo che quello che tocca il passato converge nel presente e il presente incalza verso il futuro e l'idea di una consistenza temporale dei fenomeni storici quasi si confonde in quella di una consistenza tutta soggettiva del pensiero che giudica e propone i vari quesiti: i tagli nel tempo servono a dare consistenza alla nostra durata; a proporre una soluzione empirica verso la quale è portata la nozione bergsoniana del tempo, quando nell'azione, e anche in quell'azione che è il pensiero, fissa l'elemento al quale si riconosce la nostra essenza individuale.

Se infatti il metodo di Thibaudet non è in tutto nuovo nella storia della critica francese e può anzi ricordarsi a quel tipo compromesso di « essai» che fu inaugurato da Remy de Gourmont, in esso ricorrono motivi nuovi di una cultura filosofica, vivacemente discussa e profondamente assimilata; e sebbene sia tutt'altro che paradossale quello che è stato detto, che Thibaudet è bergsoniano prima ancora per temperamento che per l'incontro con la dottrina del maestro, il bergsonismo ha dato alla sua critica una consistenza che altrimenti difficilmente avrebbe saputo trovare. Il lungo studio su Bergson è per se stesso, oltre che una testimonianza sulla cultura francese del secolo, un approfondimento così convinto del bergsonismo che il filosofo stesso riconobbe nel discepolo un suo geniale continuatore. E proprio in quanto alle parti non trattate sistematicamente in Bergson dell'estetica e della storia Thibaudet ha portato un suo contributo, tentandone se non uno svolgimento una sistemazione, ci ha descritto quello che a Bergson, come al maestro di un metodo, egli ha preso per definire certe esigenze fondamentali della sua critica. Il bergsonismo gli dà la nozione del valore dell'opera d'arte, che dall'altra realtà si differenzia in quanto comporta una possibilità indefinita d'essere: mentre un oggetto reale è esclusione di quello che non è, l'opera d'arte è suggestione di quello che non è, una suggestione che per le creazioni superiori va quasi all'infinito. Sappiamo come da questo stesso argomento, risalendo attraverso Bergson a Mallarmé, Valéry abbia estratto una teoria che per merito suo è un fatto della nostra cultura letteraria. Ma in Thibaudet l'idea, non legata a una poetica, volta anzi a mettere luce nella critica, attraverso Bergson e una tradizione di cultura cartesiana, porta a riflettere sulla realtà storica dell'opera d'arte, sulla sua posizione nel tempo, nel quale trova realtà la sua essenza dinamica. Perché la forza dell'opera d'arte è nel suo esistere nel tempo, in una « durata » che implica tre realtà, una di memoria, che è il passato, una d'azione, che è il presente, e una d'indeterminazione che è

l'avvenire. E se queste sono le dimensioni della storia come azione, la storia come pensiero ne inserisce una quarta, quella d'un κτῆμα ἐς ἀεί, d'una specie di piano ideale in cui tutte le realtà successive coesisterebbero. Per questo l'opera d'arte nella sua consistenza, che è insieme inesausta vitalità, sollecita da parte della critica un processo di adeguazione che si svolge per forza in tutte le direzioni possibili, secondo piani che si intersecano e movimenti che tendono a completarsi l'un l'altro, sebbene sia impresa disperata credere di poter esaurire in un giudizio la sua realtà inscindibile. L'idea stessa della terza dimensione, dell'indeterminazione che affida l'opera dell'artista all'avvenire e implica la quarta dimensione del κτῆμα ἐς ἀεί, riconduce la critica alla condizione dell'empirismo e del soggettivismo. Il dramma tra eleatismo ed eraclitismo, quello che Valéry ci fa vivere nel *Cimitière marin*, e che in Thibaudet torna sovente a prospettarsi anche come antitesi ereditata dalla cultura francese tra cartesianismo e sensismo, deve per forza risolversi col vantaggio di una dottrina eraclitea. E c'è una pagina che a questo proposito riesce a mettere in piena luce il problema: « Alla forma di spirito eleatico corrisponderebbe una critica ristretta, attaccata alle idee piuttosto che alle forme, che contesta il diritto di esistere a tutti i mondi che non sono costruiti su un certo modello estetico, logico, classico, con barriere doganali alle quali si chiede ai poeti se hanno idee da dichiarare. Un solo filosofo dialettico s'è provato nella critica, Renouvier con due libri su Victor Hugo che ricordano, nel campo esattamente opposto, il libro di Faguet e di Hermant su Platone: non forziamo il nostro genio. Brunetière è un bel tipo d'eleatico della critica, ma egli resta interessante, vivo e utile perchè non è filosofo. Quello invece che fa del jonismo e del bergsonismo una sana atmosfera per la critica, è il loro pluralismo, quel sentimento degli individui differenti e avversi per i quali la natura volge, porta via, annulla il nostro principio pratico di contraddizione ». Questo evidentemente non è escludere il presupposto della filosofia dalla critica né ridurla a un uso comodo di linguaggio, come può sembrare nel frasario che Thibaudet toglie a prestito da Bergson, ma porre la relatività degli schemi filosofici, ammetterne la mutabilità. Se si pensa poi che la parte più cospicua delle ricerche di Thibaudet si è svolta su scrittori contemporanei o su quelli dell'Ottocento che hanno trasmesso un'eredità ancora in discussione e in stato d'inventario, è facile comprendere come il punto in cui dovrebbero risolversi e trovare una risposta adeguata le domande più stringenti resti ancora un parere personale, cui il gusto e la cultura portano il loro aiuto fin dove possono. Il κτῆμα ἐς ἀεί è, naturalmente, κτῆμα ἐς νῦν, con tutti i suoi compromessi, le sue incertezze, la sua precarietà. Ma mentre nelle *réflexions* il discorso di Thibaudet s'avvantaggia generalmente di un taglio negli argomenti, felicemente segnato nel punto in cui riescono ad innestarsi altri temi critici, e le opere e gli scrittori vengono così ricollocati in quella realtà vivente, in quella bergsoniana durata che è per il nostro autore la letteratura francese, la nozione stessa ch'egli porta dell'opera di poesia o di pensiero, come d'un fenomeno vivo nelle varie dimensioni del tempo, riconduce per altra via a un metodo più rigoroso di approssimazioni e giudizi. E qui è ancora implicito nella valutazione delle idee e dello stile un criterio bergsoniano che porta a riconoscere in quelle l'espressione della durata e dell'esistenza

nel suo slancio vitale, in questo il processo di solidificazione necessario alla nascita dell'opera.

In una nota su Balzac, a proposito dei saggi del Curtius e del Bellesort, Thibaudet ha cercato di definire l'esemplare critica letteraria tedesca come preoccupata di scoprire le ragioni interiori dell'opera d'arte e quella francese come incline a un esame tra psicologico e morale che viene a vertere poi sui fatti della tecnica e il valore concreto delle opere, e nella conciliazione di questi due indirizzi ha voluto indicare quello che sarebbe un suo ideale di costruzione. È piuttosto questo un modo provvisorio di circoscrivere i propri interessi, quasi una metafora di quello che Thibaudet ha saputo fare in momenti felici. Ha anche parlato, a proposito di Mallarmé, di una critica di stampo inglese, nella quale la densità della biografia, la sua attenzione ai fatti esterni per quanto si possono misurare con la vita interiore, potrebbe dare frutti insospettati. È tornato più d'una volta alla polemica contro Faguet e la sua definizione degli « scrittori senza idee ». E tutti questi sono i segni di quello che Thibaudet ha cercato di fare nei saggi più impegnati su Mallarmé, su Flaubert, su Amiel e Valéry. Per quanto l'insufficienza dei mezzi ne abbia limitato l'indagine, tutti sanno di quanto la critica sia debitrice a *La poésie de Stephane Mallarmé*, che segna addirittura il principio di una tradizione di studi dove ancora le simpatie e le avversioni erano i surrogati di un giudizio e di un serio impegno di lettura. Ma nel *Flaubert* sopra tutto, che è il libro più curato e misurato di Thibaudet, scritto senza nessuna indulgenza al gusto dell'improvvisazione, portato da una prima redazione che anche nel titolo tradiva un certo ossequio alle regole fisse della critica francese a una seconda stesura più viva e originale, si riconosce quella pazienza, quella lenta maturazione di un giudizio, per cui persino i temi apparentemente più peregrini, i « fuochi d'artificio dell'intelligenza » rientrano in una trama esatta, convergono verso un punto comune, nel quale si identifica anche un giudizio di valore, difficilmente controvertibile. Nè a caso questi libri esemplari, nei quali lo studio è condotto in una serie di accostamenti per tutte le direzioni disponibili al gusto e all'intelligenza, sono consacrati a scrittori-poeti, per i quali il problema dello stile è al centro vivo dell'interesse; perchè ancora lo stile è per Thibaudet il mezzo migliore di riconoscere quanto vi è di più definito nell'uomo scrittore, e non si sarebbe lontani dalla verità se si parlasse per questo di una critica linguistica, condotta secondo le esigenze più aperte della moderna critica francese. Anzi il libro su Flaubert almeno, e alcune altre pagine sullo stesso autore nelle *réflexions*, tra le quali una famosa polemica con Proust, potrebbero ancora essere indicati come uno dei risultati più convincenti della critica linguistica, tra Spitzer e Wartburg: tanto ha reso « questo vizio impunito della lettura ».

Se poi di qui torniamo a *La vie de Maurice Barrés*, a *Les idées politiques de Charles Maurras*, ai tanti capitoli di riflessione sulla politica della Francia negli anni tra le due guerre, nella ricchezza delle idee, nei molti schemi tentati, avvertiamo quasi uno spreco d'intelligenza per portare al livello della critica e della storia quella che resta sostanzialmente la testimonianza di un cronista di molto ingegno. Non è bastato a Thibaudet nella polemica tra l'*héritier* e il *boursier* avere optato per quest'ultimo, come scrive Alain, non gli è bastato credere che « la politique sont

des idées ». Tra le molte intuizioni vere che il cronista acuto spesso ci affida è mancata sopra tutto quella nozione dell'uomo che fa la politica, che non è mai l'uomo astratto dei moralisti del '700. Qui veramente una dimensione manca, ed è quella che porta alla scelta, al coraggio di compromettersi. Del resto in uno di questi libri, in quello che più conserva di attrattiva proprio in quanto svolge scopertamente il tema della politica come un dialogo ideale, Thibaudet ha definito questa condizione tracciando il suo ritratto con una bonomia e una franchezza che sono forse quanto di più proficuo si possa offrire per un'assoluzione: « Era un borgognone, assai pacifico, un po' malizioso, di portamento volgare, critico letterario di professione, che circolava tra i libri con la buona coscienza e l'epicureismo attivo di un vignaiuolo tra i suoi vigneti, d'un degustatore con la tazza d'argento tra le botti. Uomo di sana riputazione, fecondo in punti di vista che si tagliavano e s'intersecavano come dei viottoli in un bosco, gli mancava quella parte del gusto che è la sicurezza nella scelta, quella volontà che giudica, decide, esclude». A questa stroncatura è affidata con discrezione anche quella parte del ritratto che i libri, i troppi libri, non hanno saputo esprimere in tutto, anzi hanno in qualche parte tradito: la virtù della sua conversazione socratica. Ma al di là dei caratteri e dei limiti personali, si avverte qualche cosa d'altro che è perduto: la felicità un poco artificiosa, la serenità troppo illusa di molta cultura francese sino alla vigilia della guerra.

ETTORE BONORA

MISCELLANEA E VARIETÀ

VIAGGIO IN POLONIA

Tra il 25 maggio e il 15 giugno 1947 si è svolto un viaggio di venti professori italiani in Polonia, su invito del governo polacco e per iniziativa geniale dell'ambasciatore polacco a Roma, il prof. Stanislao Kot, del partito dei contadini, partito di minoranza e di opposizione dell'attuale regime socialistico-cattolico vigente in Polonia. Il Kot è un illustre storico dell'Università di Cracovia, ed è conosciuto ed apprezzato nel mondo europeo per alcune sue originali indagini sulla Riforma.

La comitiva era composta di tredici scienziati e di sette umanisti. Gli scienziati erano: Giorgio Abetti (astronomo a Firenze), Giuseppe Albenga (teorico della scienza delle costruzioni a Torino), Edoardo Amaldi (fisico atomico a Roma), Renato Caccioppoli (matematico a Napoli), Vincenzo Caglioti (chimico a Roma), Aminta Fieschi (biologo a Modena), Giulio Natta (chimico a Milano), Giovanni Negri (botanico a Firenze), Attilio Omodei-Zorini (tisiologo a Roma), Mauro Picone (matematico a Roma), Antonio Signorini (meccanico teoretico a Roma), Giulio Supino (ingegnere idraulico a Bologna), Giancarlo Vallauri (elettrotecnico a Torino). Gli umanisti erano: Guido Calogero (filosofo a Pisa), Giacomo Devoto (glottologo a Firenze), Giuseppe Fiocco (storico dell'arte a Padova), Giovanni Maver (slavista a Roma), Luigi Russo (storico letterario a Pisa), Natalino Sapegno (storico letterario a Roma), Edoardo Volterra (giurista a Bologna).

Il capo della compagnia era Giovanni Maver, che per la sua compiutissima conoscenza della lingua polacca e di altre lingue slave ha reso degli ottimi servigi ai colleghi. Le lingue adottate dai polacchi e dai visitatori italiani, il francese e l'italiano; abolito o meglio passato sotto silenzio il tedesco, di cui i polacchi non volevano sentire neanche l'accento. Le accoglienze dei polacchi agli italiani, profondamente affettuose; ai polacchi, incontrandoci dopo otto anni di mostruose sofferenze, pareva di ritrovare la loro patria cristiana e rinascimentale. Questo non soltanto negli ambienti ufficiali ed accademici, ma anche in mezzo al popolo; bastava accennare una parola in italiano, e i visi si illluminavano di un sorriso cordialissimo. A Breslavia, in un teatro dove si dava il *Rigoletto*, artisti e orchestrali, quando capirono che nei palchi c'erano degli italiani, perdettero la testa e cantarono e suonarono con novissimo estro; e il pubblico applaudiva freneticamente, perché voleva applaudire all' Italia. Tutti fraternamente preoccupati delle distruzioni e delle angustie del nostro paese; come tutti i popoli assai duramente provati dalla persecuzione e dalla guerra, essi sentivano umilmente e intimamente la tragedia altrui e quasi dimenticavano la propria. Trovammo Varsavia distrutta per tre quarti, ma distrutta non per modo di dire, così come in Italia si dice di Cassino, di Messina, di Pisa, ma proprio atterrata e spianata nei suoi migliori quartieri e nelle sue lunghe strade che già erbose avean le soglie! La sommossa del luglio-agosto del' 44 era stata punita con fredda efferratezza dai tedeschi, che minarono quasi tutta la città. La popolazione di Varsavia, di un milione e seicentomila, ridotta a seicentomila; molti uccisi, e molti fuggiaschi altrove. Oggi non c'è ombra di tedeschi in tutta la Polonia, se non sparute e stanche colonne di prigionieri che aiutano a dare un assesto alle rovine da loro provocate; non si sono mai visti

nemmeno soldati russi. Nonostante questa desolazione (Varsavia pareva non una città, ma un continente devastato), le accoglienze furono generosamente laute; povertà e strettezza negli alberghi, ma grande copia di vivande nei pranzi, non soltanto ufficiali, carni succolentissime, prosciutti come non se ne gustano nelle mostre mense occidentali, erbaggi in quantità, schiettissimi latticini, birra ottima e vodga. Niente vino, naturalmente. La generosità del trattamento non era *ad personas*, ma nasceva dalla stessa abbondanza di vettovaglie di una regione prevalentemente agricola. Scarseggiano le stoffe e le case, abolito ogni lusso superfluo, oggetti d'argenteria erano venduti a prezzo modico, perché i polacchi non hanno case da arredare. Donne belle, rarissime; non perché non ve ne fossero, ma perché per lo più tutte malvestite.

Lo stesso spettacolo offriva la città di Danzica, in gran parte diroccata. Bene organizzata invece la cittadina di Sopot, che è la Viareggio del Baltico, a mezz'ora da Danzica, dove fummo ospitati. Intatta era anche la città di Gdynia, fondata nel 1920 o '22, e cresciuta rapidamente con lo stile di alcune città moderne, di tipo balneare e alveare.

La città di Breslavia, Vroçlav la chiamano i polacchi (pronuncia: Vrotzlaff), ritolta ai tedeschi, bene conservata in alcuni quartieri, ma distrutta in altri, sebbene in misura assai inferiore a Varsavia. Vi erano trasferiti molti professori dell'Università di Leopoli, la quale città è passata, come è noto, ai russi. Intatta la città di Cracovia, la Siena o la Firenze della Polonia, una città dove non si avverte di essere in oriente, ma in una città rinascimentale, largamente influenzata dall'arte italiana, e dove un po' tutti volevano parlare italiano. All'Università, nella solenne Aula Magna, dei Jagelloni, chi scrive questa nota fu invitato a tradimento a improvvisare una breve conferenza sulla letteratura italiana, s' intende in lingua italiana, che, mi dicono, fu compresa benissimo. Il rettore e il decano parlarono anch'essi in italiano, e il Maver rispondeva per tutti noi in polacco. In un pranzo ufficiale, una sera, parlarono sei o sette polacchi in italiano; ma il Maver, per ricordarci che eravamo a Cracovia, improvvisò una arguta risposta in polacco, che fu applauditissima non solo dai polacchi, ma anche da noi italiani, che non ne capimmo niente, ma che eravamo persuasi *a priori* della saggezza e dell'opportunità diplomatica della parola del nostro collega. Altri professori, come Calogero, Devoto, Volterra, e i vari scienziati tennero seminario con vari uditori specializzati. I nostri matematici furono particolarmente soddisfatti dello stato degli studi matematici in Polonia, e i colleghi furono fatti segno a riconoscimenti ed omaggi.

Avemmo più frequenti contatti col ministro dell'Istruzione Skrzeszewski (pronuncia alla meglio: Scesceschi) e col vice-ministro signora Krasowska, entrambi comunisti; il ministro, alla presenza di tutta la comitiva, fu fatto bersaglio alle interrogazioni dirette e non ambigue dei colleghi Calogero e Devoto, e anche il ministro rispose dirittamente e non ambiguamente. L'ordinamento dell'istruzione, non solo è preordinato dall'alto, ma i professori universitari sono trasferibili da una sede all'altra, secondo le esigenze di servizio, come dei « funzionari » della cultura, per disposizioni del ministero. Suppergiù quello che avveniva in Italia, ai tempi di Ercole, di De Vecchi e di Bottai.

Invitati dal ministro Skrzeszewski, visitammo il castello di Nieborow, appartenente ai principi Radziwill, imparentati già con gli Hohenzollern, e che, nei suoi saloni e nei suoi parchi immensi, ci accese la nostalgia di tempi più pacifici e più arcadici. *Et in Arcadia ego!* Ora il castello appartiene al popolo, ed è utilizzato per i grandi ricevimenti ufficiali: sorge a due ore di macchina da Varsavia.

Visitammo anche luoghi orrendi, i campi di concentramento di Auschwitz e di Birkenau, a tre ore di macchina da Cracovia; per chi volesse conoscere la vita terribile che si è svolta in quei campi (vi sono stati gassificati più di tre milioni di ebrei e di polacchi, sotto il meccanico imperio di Rudolf Hess), rimandiamo al libro della signora Sofia Kossak, *Il campo della morte* (De Fonseca, Roma), che è tradotto in italiano, da leggersi non nelle ore notturne né nelle giornate brumose; e a un bello ed equamine articolo di Guido Calogero: *Germania e Polonia*, apparso sul *Ponte* fiorentino, fascicolo di agosto-settembre.

Se qualche lettore indiscreto ci domandasse: ma qual'è il regime che vige in Polonia?

Il regime comunistico-cattolico, risponderemmo, anche se i polacchi risponderebbero in maniera diversa. I comunisti polacchi sono quasi tutti cattolici, e quasi tutti i cattolici sono comunisti. Alla nostra sorpresa di vedere affiatati cattolici e comunisti, una signora polacca rispose: « Con il comunismo e il cattolicesimo la nostra Polonia risorgerà ! » E analoghe risposte mi davano monsignori e laici, da me interrogati a quattr'occhi. Quella stessa studiosa mi chiese : « Perché Voi, professore, che avete scritto tre volumi sulla *Critica letteraria contemporanea*, non elaborate un'estetica marxistico-cattolica ? ». Io allargai le braccia, dicendo che io ero contento della mia estetica liberale. Ma perché non paia che ci sia una qualche ironia in questo particolare della mia relazione, dirò che la cosa che ha colpito me più profondamente di affetto doloroso è stato questo imbroglio comunistico-cattolico dei cervelli, che poi forse non è un imbroglio perché il principio autoritario e gerarchico-strutturale è comune alle due religioni. Da questo accordo-conflitto procede il nuovo ed eterno romanticismo dei polacchi: essi parlano con entusiasmo apostolico di « crociati », ed è tale entusiasmo che disarma anche il più scettico visitatore occidentale. La Polonia è costretta a vivere, oasi di latinità cristiana e occidentale, tra la Germania belluina e l'autocratica Russia, due popoli in ogni modo tecnicamente assai progrediti e militarmente potenti; da ciò il suo compromesso che è eterno nella storia, e che rinnova fatalmente i suoi sacrifizi. L'ardore, la vitalità romantica dei polacchi nasce da questo dissidio. I polacchi oggi odiano i tedeschi, da non volerne sentire nemmeno il nome,e non amano nemmeno i russi. Ci tengono a dire che il loro regime non ha un carattere sovietico, ma che la loro è una d e m o c r a z i a p o p o l a r e : è difficile poter giudicare quale sia l'effettiva realtà delle cose. Solo bisogna onestamente riconoscere che tutti parlavano e si confidavano lealmente, e noi andammo in tutti i luoghi dove volemmo andare, senza un troppo ufficiale programma. Impressiona favorevolmente questa loro volontà organizzatrice e pianificatrice, che è di schietto tipo comunistico, e al tempo stesso la gelosa cura che essi hanno dei loro valori intimi e religiosi, che non possono trascurare il rispetto della personalità umana. Impressiona meno favorevolmente il nazionalismo per le loro terre redente dalla Germania, e l'oscuro irredentismo che si viene organizzando negli animi per le terre passate alla Russia. Quali sanguinose lotte la Polonia dovrà affrontare ancora nell'avvenire ? Un diplomatico mi diceva che il loro vero sogno era un'unione cordiale con l'Italia, e con l'America latina: « Noi vi manderemmo il nostro carbone, e voi ci mandereste il vostro Chianti, e l'Argentina e il Brasile ci darebbero i loro manufatti. Così saremmo indipendenti dalla Russia e anche dall'America del Nord, che sono i due grandi blocchi oggi in conflitto. Bisognerebbe costituire questo grande triangolo, principio di una indipendenza della latinità mediterranea ed orientale ! Ditele queste cose nel vostro paese ! », aggiungeva il mio interlocutore con la consueta accensione romantica, che i polacchi mettono in tutte le loro confidenze ed esortazioni.

Per chiudere, dirò che tra le cerimonie più significative, accompagnate da discorsi sempre molto caldi e schietti, fu la consegna al rettore dell' Università di Varsavia di un indirizzo dell'Università di Roma (redatto in latino dal prof. Funaioli) e di un analogo indirizzo dell'Accademia dei Lincei alla Società delle Scienze di Varsavia (sei soci nazionali dei Lincei erano presenti, fra i visitatori). Nessun accenno mai alla guerra che ci aveva diviso per anni.

Diverso fu invece il tono delle accoglienze avute dai cèchi a Praga, che ci vollero per due giorni in questa città. Essi sono dei raffinatisimi commercianti alla maniera degli svizzeri, anzi sono un po' gli svizzeri dell'Europa orientale. Nella loro città tutto era intatto, anche la sinagoga e sì che erano stati sotto Hitler !, e intatti erano certi umori partigiani, tanto che il prorettore dell'Università ci fece sentire che essi erano pur disposti a dimenticare che noi, sotto Mussolini, eravamo stati schierati contro di loro. Ma della Cecoslovacchia non ci è lecito discorrere, perché troppo superficiale fu la nostra visita, e i cèchi del resto sono divisi e diversi dai moravi e dagli slovacchi. Solo c'è da dire che la cultura italiana vi è abbastanza diffusa, grazie all'opera dell'Istituto italiano che è stato per molto tempo diretto da Ettore Lo Gatto con la collaborazione di parecchi altri valenti professori italiani. Praga è una città

bellissima, imponente come la Budapest di un tempo; molti italiani del resto la conoscono *de visu*.

Il viaggio in genere si svolse con una organizzazione perfetta, grazie ai polacchi, ai cèchi e al prof. Maver, coadiuvato dal chimico Caglioti (servizio cassa) e dal glottologo Devoto, che conosceva tutti gli orari dei treni europei e mille altre cose. Dormimmo dodici notti su venti in treno, in vagoni-letto (almeno i più anziani), per potere utilizzare le nostre giornate nel trasferirci da una città all'altra. E ci fu grande cordialità fra i colleghi e buone intese di amicizia fra scienziati e umanisti: talvolta pareva di fare un campo mobile, come nell'altra guerra, quella vera ed idealistica, del 1915-18. E ci sarebbe da tessere qui un bel capitoletto sugli scherzi, le beffe affettuose (in questa partita si distinse in modo particolare un geniale monello sessantaquattrenne, scappato per isbaglio in accademia dal più colorito teatro veneziano: il prof. Giuseppe Fiocco), le discussioni che si intrecciarono tra questi venti professori in vacanza (Calogero in treno addirittura teneva a ore fisse seminario filosofico-politico-scientifico insieme con Amaldi, Caccioppoli, Caglioti), tutti ringiovaniti (almeno noi poveri vecchi) per la novità dell'esperienza; ma la mia Comedìa, per dirla con Dante, non cura di cantare tali particolari, per non discendere al terzo stile, quello basso del ditirambo.

Ci fu molto vicino l'ambasciatore italiano Ambrogio Donini, il quale in quell'occasione dimenticò di essere ambasciatore e si sentì collega ed amico e rinnovò, col piacere particolare degli umanisti, la nostalgia per una sua attività di studioso e di insegnante in Italia. Tra l'ambasciatore Donini e l'ambasciatore Kot, tutti studiosi di valore, noi avemmo proprio l'illusione di trovarci in una specie di università vagante, ma assai giovanile e ricca di cordialità non semplicemente accademica.

Quando Palmiro Togliatti ci procurerà la possibilità di un viaggio comitivale dello stesso genere di intellettuali spregiudicati (non comunisti e non disposti nemmeno a convertirsi !) in Russia ? Sarebbe per tutti una proficua esperienza, anche per alleggerire certe fobie politiche.

Ma a patto di ritornarne, veh ! mi suggerisce, dopo una pausa di riflessione, il mio don Abbondio segreto.

LUIGI RUSSO

I NUOVI PRINCIPII COSTITUZIONALI DELLA PÒLONIA *

La Polonia che gli italiani hanno visitato nel corso di questi giorni di maggio e giugno, è una Polonia nuova. Non vuol dire questo, naturalmente, che nelle relazioni internazionali essa debba essere considerata come uno stato nuovo. Essa rappresenta però indubbiamente uno stato che, nei confronti della Polonia prebellica, si basa su dei nuovi principii costituzionali. Parlando di principii costituzionali, intendiamo tanto la costituzione sociale-economica, quanto la costituzione politica, rappresentando esse una inscindibile unità dialettica. La costituzione politica odierna della Polonia, come le costituzioni di tutti gli altri stati, è in funzione della costituzione sociale-economica, rappresentando la costituzione politica una f o r m a nella quale trova la sua espressione un definito c o n t e n u t o sociale-economico. Ed è per ciò che il n u o v o contenuto sociale-economico doveva trovare pure da noi una n u o v a forma giuridico-politica. Tale nuovo tipo di costituzione, noi lo chiamiamo di d e m o c r a z i a p o p o l a r e, e diremo in seguito il perché di questa espressione tautologica.

Tre cambiamenti radicali hanno contribuito alla trasformazione fondamentale della struttura sociale-economica polacca: la riforma agraria; la nazionalizzazione della grande indu-

* Da una conferenza, detta in italiano, del prof. S. Rozmaryn della Facoltà di diritto dell'Università di Varsavia.

stria, delle banche, delle assicurazioni, delle comunicazioni; l'economia pianificata. Indubbiamente la confisca dei latifondi e la espropriazione dei grandi capitali fu ed è (dal punto di vista del contenuto) una rivoluzione. Però questa rivoluzione si concluse in forme completamente diverse da quelle delle altre grandi, sanguinose rivoluzioni, quali la francese e la russa dell'ottobre 1917. Da noi non si verificarono sanguinose lotte rivoluzionarie e civili, perché la vittoria completa delle forze democratiche sull'hitlerismo permise il compimento pacifico di codesti fondamentali mutamenti sociali ed economici. Le forze della reazione, legata alla ideologia hitleriana, non ebbero la possibilità di provocare una guerra civile in difesa delle proprie posizioni e privilegi, sicché la classe operaia e lavoratrice della Polonia non fu costretta a ricorrere a violenti mezzi dittatoriali, e la Polonia si poté incamminare verso il socialismo per la via, non della dittatura del proletariato, ma per quella della democrazia popolare. E diciamo democrazia popolare (con una espressione che, come si è più sopra riconosciuto, può apparire tautologica), e non democrazia *tout court*, per contrapporla alla democrazia liberale-borghese e alla democrazia socialistica. Il potere statale nella nuova Polonia non è più in mano dei latifondisti e dei capitalisti, ma non è nemmeno esercitato attraverso una dittatura del proletariato: il potere è esercitato effettivamente dal popolo sovrano, inteso nel suo più liberale significato di comunità civile.

Vogliamo ricordare in che cosa consiste la riforma agraria del 1944-45: furono espropriati forzosamente e senza alcuno risarcimento tutti i fondi eccedenti i 100 ettari di superficie o i 50 ettari di terra lavorata, e questi terreni furono suddivisi fra i contadini, operai terrieri e piccoli affittuari. Tale nuovo ordine economico, conseguito in uno spazio di tempo relativamente breve, viene così definito dal decreto: « L'economia agricola sarà basata su poderi capaci di una produzione fruttuosa e di proprietà privata dei coltivatori ». La riforma agraria polacca vuole essere quindi completamente opposta alla collettivizzazione sovietica della agricoltura. I poderi rappresentano una proprietà privata e constano, di regola, di 5 ettari. I nuovi proprietari hanno ottenuto tali poderi ad un prezzo indubbiamente basso, corrispondente alla metà del raccolto annuale della terra ricevuta, da pagarsi ratealmente allo Stato in un periodo di dieci anni. Con altro decreto furono espropriate tutte le foreste la cui superficie eccedesse i 25 ettari.

La nazionalizzazione della grande industria, delle miniere, delle banche, delle assicurazioni e delle comunicazioni si compì *de facto* nel momento della vittoriosa avanzata degli eserciti combattenti contro i tedeschi e con la conseguente presa di possesso del potere da parte del blocco dei partiti democratici. *De jure* tuttavia si trattava allora soltanto di una amministrazione governativa. Solo il 3 gennaio 1946 il Parlamento di allora deliberava la legge sulla nazionalizzazione, per cui la grande industria (fino alle fabbriche capaci di occupare in un turno più di 50 operai) ecc. passò pienamente in proprietà dello Stato, convalidando così la già avvenuta espropriazione al momento della liberazione. La nazionalizzazione è avvenuta contro un risarcimento, che sarà pagato in valori statali entro un anno dalla data della determinazione dell'indennità spettante agli espropriati. Bisogna però ricordare che nello stesso tempo furono prese in consegna da parte dello Stato, senza alcun risarcimento, tutte le imprese già appartenenti ai tedeschi ed a coloro che fuggirono presso il nemico, sicché l'intera industria (e non solo la grande) delle terre riconquistate divenne proprietà dello Stato. In tal modo lo Stato ha conquistato un enorme potenziale industriale, che ha fatto di lui un sovrano non soltanto politico, ma anche economico.

Accanto alla grande industria nazionalizzata è rimasta però, con carattere di economia privata, la media e piccola industria, e quella dell'artigianato e del commercio. Dunque mentre dalla nuova Polonia è scomparsa ogni organizzazione capitalistica, non si può dire che il paese abbia una organizzazione socialistica, per il fatto che l'economia privata continua a conservare una larga possibilità di azione, e perché è stata rigettata, come nociva dal punto di vista economico e politico, l'idea della collettivizzazione dell'economia agricola. Ed è appunto questo n u o v o contenuto sociale-economico e la sua forma politica che noi chiamiamo democrazia popolare.

Gli organi della democrazia popolare sono costituiti dai supremi organi della Repubblica, dall'intero apparato statale e dagli enti autonomi del cosidetto autogoverno territoriale e dai consigli nazionali. Questi ultimi, si noti bene, non hanno nulla in comune coi *Soviet* russi, perché non accentrano pienamente nelle loro mani il potere statale (diversamente da quanto avviene in Russia), e non sono formati da un solo partito politico. I nostri consigli nazionali costituiscono in tal modo una nuova forma di rappresentanza della società, ed hanno, come accenneremo in seguito, compiti e competenze ben definite (e non pieno potere) e si basano, come tutto l'apparato statale fino ai supremi organi, sulla coalizione dei partiti democratici.

L'organizzazione e la sfera d'azione dei supremi organi della Repubblica sono regolate attualmente da due statuti costituzionali che devono restare in vigore fino alla proclamazione di una nuova costituzione. Tali organi supremi sono: il Sejm legislativo (l'Assemblea legislativa), il Presidente della Repubblica, il Consiglio di Stato ed il Governo.

L'Assemblea legislativa è stata eletta il 19 gennaio 1947 per la durata di cinque anni, e furono esclusi dal voto i collaborazionisti e coloro che parteciparono al movimento terroristico clandestino. Al Sejm spetta la formulazione della nuova carta costituzionale, l'emanazione delle leggi, le deliberazioni sulle spese, l'elezione del Presidente della Repubblica, il controllo dell'attività del governo e l'indirizzo fondamentale della politica dello Stato. Il Sejm, che è composto di 444 deputati di cui circa quattrocento appartengono ai partiti del blocco democratico (Partito socialista, Partito operaio, Partito popolare, Partito democratico), non può essere sciolto prima della sua scadenza quinquennale. Il 5 marzo 1947 il Sejm elesse il Presidente delle Repubblica, il quale rappresenta lo Stato nelle relazioni con l'estero, firma le leggi ed i decreti, nomina i maggiori funzionari (giudici, professori universitari etc.), è capo delle Forze Armate, ha diritto di grazia, e forma il gabinetto governativo. Il Presidente presiede pure il Consiglio di Stato, il quale è un nuovo organo supremo collegiale senza corrispondenti negli altri paesi e che si compone del Maresciallo (cioè del Presidente del Sejm), di tre Vicemarescialli e del Presidente della Camera Suprema di Controllo (la Corte dei Conti). Accanto a questi, il Sejm può eleggere al massimo ancora tre altri membri. Il Consiglio conferma i decreti-leggi emanati eccezionalmente (per concessione del Sejm) dal governo, ha il diritto dell'iniziativa legislativa e si trova a capo di tutti i consigli nazionali. Anche questo organo collegiale si basa sulla coalizione dei partiti democratici. Di coalizione è pure il governo che, formato dal Presidente, deve avere il voto di fiducia del Sejm, il quale esercita continuamente il controllo sopra di esso coi consueti metodi parlamentari. L'Amministrazione centrale statale ha come rappresentanti nelle provincie i voivoda (cioè i prefetti). I tribunali sono indipendenti ed i giudici inamovibili. Esiste anche la Corte di Cassazione, la cosidetta Corte Suprema di Giustizia.

Un cenno particolare meritano i già menzionati Consigli nazionali, che sono gli organi deliberativi dell'autogoverno territoriale. I Consigli (provinciali, cantonali, municipali) eleggono pure gli organi esecutivi dell'autogoverno (per es., il podestà della città). Inoltre essi eseguono sull'intera amministrazione (e quindi anche sull'apparato statale) il cosidetto « controllo sociale », il quale consiste nel diritto di esame dell'attività della amministrazione pubblica, l'esame dei resoconti, della nomina delle Commissioni di sorveglianza, delle interpellanze ecc. Tuttavia l'interferenza attiva nell'attività amministrativa non è loro consentita. Detti Consigli sono basati su una struttura gerarchica: i Consigli delle unità minori sono subordinati a quelli delle unità maggiori, ed a capo di tutti sta il Consiglio di Stato. Essi si compongono dei rappresentanti delegati dai partiti politici e dalle organizzazioni sociali, professionali ed economiche. I partiti e le organizzazioni possono revocare i loro rappresentanti e sostituirli. I voivoda ed altri rappresentanti del Governo nelle provincie e cantoni vengono ora nominati soltanto dopo il parere dei Consigli nazionali, ed i Consigli ne possono chiedere anche la revoca. Anche le Unioni professionali si appoggiano sulla coalizione dei partiti, e sopratutto su quella dei partiti socialista ed operaio.

Malgrado che non esista ancora la nuova costituzione, il Sejm ha proclamato, durante la sua prima sessione, la ferma volontà di agire secondo i diritti e le libertà civiche, le quali

indubbiamente saranno a base dei principii costituzionali polacchi. Ma questi diritti tradizionali e libertà civiche hanno acquistato soltanto ora un vero contenuto democratico. Infatti soltanto ora, liquidato il latifondo ed i grandi capitali, questi diritti non costituiscono più una mera dichiarazione vuota di contenuto, ma possono concretamente realizzarsi per il popolo. Bisogna però ricordare che tali diritti e libertà — come ebbe a dichiarare il Sejm — non possono essere sfruttate per la lotta contro la repubblica democratica. « Le libertà democratiche non possono servire i nemici della democrazia ».

Tali sono, in scorcio, i nuovi principii costituzionali della Polonia, la quale, senza imitare modelli altrui, sta costruendo una nuova giusta organizzazione sociale. La Polonia segue una propria via, la via polacca, tracciata dalle obiettive condizioni della sua storia e dal sempre vivo genio del suo popolo.

STEFAN ROZMARYN

LA NUOVA POLONIA

Di ogni paese che risorga dalle rovine della guerra si usa parlare come di cosa nuova. La guerra, vinta o perduta, lascia uno strascico psicologico, richiede una inconsapevole ma effettiva giustificazione. E per il vittorioso si tratta di continuare, con altri mezzi e in altri campi, uno sforzo che ha cessato di essere distruttivo; e per il vinto si tratta di allontanare lo sguardo dalle sventure passate e dirigerlo verso panorami illuminati dalla speranza.

Ma in nessun paese il problema della sua « novità », come si presenta nel suo dopoguerra, ha aspetti così caratteristici come in Polonia. C'è già, al di là delle immense rovine materiali da riparare, un complesso di riforme strutturali che costituiscono da sé un problema obiettivamente importante: una riforma agraria attuata in circostanze diversissime, nei territorî già polacchi e in quelli acquistati dai tedeschi, nelle proprietà superiori ai cinquanta ettari; una riforma industriale consistente nella nazionalizzazione dell'industria grande e media, con un indennizzo in titoli di stato da pagarsi entro un anno dalla fissazione dei rispettivi valori. L'entità di queste sole due riforme, concepite durante la guerra combattuta, e attuate rapidamente, involge problemi tecnici e politici colossali. L'uomo di studi non specialista deve lasciare ad altri il compito di un esame critico e delle prospettive di riuscita; egli si limita a registrare queste prime realizzazioni come documento di una nuova Polonia intenta non alle parole ma alle cose.

Ma accanto alle cose volute che denotano volontà e capacità costruttiva, occorre mettere in chiaro altre, e non volute, novità, che hanno lasciato strascichi imponenti nella struttura dello stato polacco e nello stato d'animo dei suoi abitanti; novità che importano, ai fini di un giudizio sulla nuova Polonia, non tanto in se stesse, quanto per i loro riflessi. Queste novità sono essenzialmente due: i mutamenti territoriali e la distruzione di due classi che nella Polonia prebellica erano importanti: la classe dei latifondisti e quella dei commercianti ebrei.

I mutamenti territoriali vistosi e quasi paradossali possono paragonarsi al miracoloso spostamento di un grande palazzo che abbia lasciato metà dell'area sulla sua antica fronte e abbia occupato dell'area in più dalla parte opposta, un po' minore, ma in compenso assai più pregiata. A parte il fatto di aver dovuto cedere ai Russi città che come Wilno e Leopoli erano care al cuore polacco, e occuparne due altre che come Stettino e Breslavia da secoli erano germanizzate, i problemi che si sono posti sul terreno morale e su quello tecnico sono stati di grandiosità sconcertante. Sul terreno morale è evidente che la maggior parte dei Polacchi ha sentito più il dolore della perdita che il piacere della conquista. Ma a questo atteggiamento universalmente umano che tutti sappiamo capire, la nuova Polonia presenta questo di nuovo: la classe dirigente, che si è assunta la grave responsabilità di questo as-

setto, forse per la prima volta nella storia polacca, ha agito secondo fredda ragione, non si è lasciata influenzare da sentimentalismi e ha creato una Polonia del tutto nuova dal punto di vista territoriale, non perfetta da quello del sentimento, ma l'ha fatta *rivivere*. In materia di territorî la nuova Polonia non è, lo si ricordi, l'erede diretta di una Polonia prebellica, ma è risorta da un Nulla: il nulla risultante dalla sua quarta spartizione nel settembre 1939. Mentre è da comprendere ed ammirare il patriottismo invitto di chi nel suo cuore non ha ancora accettato la perdita di Leopoli e di Wilno, dobbiamo anche ricordare che è di gran lunga meglio una Polonia senza Leopoli e senza Wilno che una Polonia politicamente ridotta a zero, morta.

Gli spostamenti di frontiere non sono più oggi, come ai tempi degli stati patrimoniali dei re, qualcosa che si traccia sulla carta senza preoccuparsi dei sentimenti degli uomini. Le speranze mazziniane e versagliste di tracciare frontiere secondo questi sentimenti, secondo il principio di nazionalità, si sono dimostrate ben presto irrealizzabili. La guerra moderna ha portato ora ad adattare invece gli uomini alle frontiere attraverso scambi e trapianti di popolazioni sempre più grandiosi. Al peso delle riforme e della fissazione delle frontiere, la nuova Polonia ha avuto il problema della immensa emigrazione da organizzare: qualcosa come tre milioni di polacchi da sistemare in Polonia, profughi delle province orientali, qualcosa come cinque milioni di tedeschi da allontanare da quelle occidentali. Su questi fenomeni non è il luogo di dare giudizi: essi aggiungono un quadro agli sforzi tecnici ed organizzativi di cui la nuova classe dirigente indipendentemente dal giudizio ideologico ha affermato per la prima volta nella storia polacca.

La gravità dei problemi è resa ancor più acuta dal fatto che, dall'altra parte, la classe dirigente, impersonata soprattutto nella aristocrazia latifondista, è venuta meno. A la classe nuova, evidentemente preparata sul terreno politico, ha dovuto trovare in se stessa il mordente, e lo spirito per affrontare con intelligenza tutto quel di più che le veniva imposto dalla mancanza di esperienza. Non si può dire che ministri, ambasciatori, alti dignitarî dello Stato, ripeto indipendentemente da un giudizio ideologico, abbiano fatto rimpiangere, se non nelle apparenze meno fastose, i vecchi diplomatici e non soltanto quelli dei periodi sfortunati.

Ma quello che non si misura abbastanza in questo travolgimento di classe è che non si è limitato alle apparenze. Esso ha raggiunto il tessuto connettivo della vita di un paese, l'attività del piccolo commerciante che alimenta e soddisfa i bisogni rudimentali della popolazione. Si è visto qui da noi quello che significa la carenza totale di un governo e di una amministrazione, e l'ingegnosità, le sottigliezze e le astuzie dei piccoli commercianti per salvare il paese dalla fame. Questo tessuto connettivo in Polonia era rappresentato dai commercianti ebrei, che sono stati sterminati. Questo tessuto connettivo si sta ora ricostituendo, su basi completamente nuove, ed è l'ultimo umile ed essenziale fattore di ricostruzione che alla nuova Polonia aggiunge un tratto inconfondibilmente suo.

È abbastanza, questo, per giustificare, al corso degli eventi svoltisi in Polonia, il nome di pacifica rivoluzione: pacifica rivoluzione di cui, in Polonia e fuori, non tutti capiscono la portata, ma rivoluzione di struttura di uomini e di territori avvenuta contemporaneamente.

Cambiate le forme, cambiati gli uomini, cambiato il territorio, ci si domanda allora perché la nuova Polonia non sia scivolata nel disordine e nell'anarchia e non abbia mai assunto, se non per momenti fugaci, l'aspetto di Antipolonia: una rivoluzione che si fondi soltanto sul mutare e per il mutare né si giustifica di fronte alla storia, né crea qualcosa di durevole. Ora, in tanta varietà di eventi, si potrebbe dire che il sentimento nazionale rappresenti l'insopprimibile continuità. Certo esso è vivo oggi come non mai: ma da solo non basta a rappresentare la continuità perché il contraccolpo delle rinuncie non compensate divide, tuttora, l'animo dei polacchi e l'indirizza verso diversi obbiettivi o diversi rimpianti.

La continuità è rappresentata invece integralmente, solo dalla cultura polacca, dagli uomini che la impersonano. Quando si è trattato di battersi in campo aperto essi hanno lasciato i libri per vestire l'uniforme. Quando la guerra fu perduta essi seppero patire pazientemente nel campo di Sachsenhausen, morire coraggiosamente sulla collina Wōlka presso Leopoli,

Quando riprese la lotta clandestina, essi, con esempio unico, fecero funzionare nascostamente le chiuse università, e di casa in casa, con spostamenti e accorgimenti, in ogni angolo delle loro città ci furono corsi ed esami, brandelli ma brandelli viventi di università. Quando poterono riprendere il mestiere alla luce del sole, ripresero anche i libri. Quando si pensa che l'opera di Taddeo Lehr - Splawinski sulle origini slave è uscita da più di un anno ed è stata preparata nel silenzio delle persecuzioni, o, per limitarmi alle persone del mio mestiere, che riappaiono al lavoro in prima linea il comparatista Kuryfowiez, il teorico Doroszewski e il latinista Safarewicz e una rivista di vecchie tradizioni come la *Eos* di Giorgio Kowalski, si capisce che la cultura polacca abbia una sua vitalità interna non diversa dal popolo intero, operoso fra le rovine: e in più si avvantaggi di quella continuità che permette a loro di sentirsi i rappresentanti di una Polonia invitta, eterna.

Possa la chiara comprensione dei politici e il senso storico degli uomini di studio collaborare perché al periodo della pacifica rivoluzione segua quello di un prospero equilibrio, per la Polonia, e per l'Europa.

GIACOMO DEVOTO

L'EREDITÀ ARTISTICA DELLA POLONIA

In pochi paesi più che in Polonia l'arte è indice di una cultura, di un indirizzo, e più che tutto, perché più di tutto, di una civiltà. Eppure non fu quasi mai, come per l'Italia o per la Francia, una creazione sua, il culmine cioè sofferto e magari arcigno di una propria speciale ricerca; l'apice conquistato di una particolare espressione spirituale. Fu quasi sempre un accoglimento, ma nel tempo stesso, e più conta, una scelta.

Nella scelta è l'anima di questo popolo fervoroso e romantico, cavalleresco e travagliatissimo, per tanti lati affine alla nostra, anche se il suo cammino incomincia, col decimo secolo dopo Cristo, quando l'Italia era vetusta di quasi due millenni.

È ben cognito che gli estremi confini del mondo romano, al nord, erano costituiti dalla Dacia e dal Reno. Al di là del «limes» vi furono bensì infiltrazioni della sua tarda arte industriale, tanto bene individuata dal Riegl; ma soldato romano non vi pose piede.

Illirica o paleoslava la civiltà chiamata di Lusazia, che vi dominò, vi fu soverchiata da quella, tutta particolare, delle terre euro-asiatiche, oggi appartenenti alla Russia, che brilla sino dal tempo scitico di peculiare luce, e nel tempo sarmatico arriva alla più alta espressione delle possibilità barbariche. Allora raggiunse infatti il suo più tipico accento l'eccitato «simplegma»; gruppo di animali, naturalistico al sommo, e antinaturalistico insieme, dominato da una «linea forza», come da una dorsale nervosa e scottante, che le genti germaniche, pur senza averlo creato, portarono con sé al galoppo per tutta l'Europa; e i Vandali persino nell'Africa settentrionale, eccitamento a certi aspetti «pararomanici» dei Copti.

Ma i Russi creatori, o diretti eredi, non se ne valsero, in quanto, approdati alla storia col cristianesimo di Bisanzio, il più strettamente «tardo antico» del medioevo, mancipio di una tradizione divenuta tirannia, se ne dimenticarono; pur avendo trasmesso ai Vichinghi il fascino della loro scoperta, divenuta, senza l'alito della tradizione monumentale dell'Occicidente, pura schiuma barocca.

Questa massima espressione preistorica, non andò invece perduta per i Polacchi, non perché essi stessi la preservassero, ma perché questo loro approdo alla storia avvenne attraverso ai raggiungimenti e alle battaglie dell'Europa nuova: quella unificata da Carlo Magno, dove cotesta viva barbarie aveva eccitato e decantato la vecchia tradizione.

Va dunque riconosciuta nella detta solenne dedizione della Polonia all'Occidente, il segno di una comunità europea, individuata magnificamente dal Dawson, di cui è sperabile non si perdano i frutti.

Terra di confine, scolta di cotesto Occidente, rispetto a molte delle nazioni slave affini, la Polonia accolse la sua fede, non solo quale segno di civiltà rinnovatrice, ma quale compito indiscutibile; similmente all'Irlanda, che l'aveva preceduta di secoli nella conversione e nell'ardore per la latinità. La Polonia invece nasce a un tempo alla civiltà cattolica e a quella carolingia; ma sopratutto a quella cattolica, in quanto il cristianesimo rappresentava, nella sua accezione decisamente romana, un presidio della libertà stessa di fronte ai tralignamenti germanici del sacro impero.

Questo sigillo carolingio mi pare oggi decisamente chiarito, in seguito alla scoperta delle primitive cattedrali della Polonia, apparse sia nel Wawel a Cracovia, che a Guiezno; tetracora la prima, rotonda l'altra, e in ogni modo affini entrambi alla chiesa carolingia di San Donato di Zara. Col cristianesimo dunque nasceva in Polonia quel senso monumentale, che, al di là del « limes », mancando i precedenti della tradizione costruttiva romana, non si ebbe mai, bastando le « costruzioni » di legno, tanto pazzamente esaltate dallo Stanygowski, e da quei pochi i quali non considerano come esse non abbiano nulla a che fare con le « architetture ».

La via del detto arrivo, e il sapore della sua espressione, è bene indicato da un precedente molto più alto e molto più raffinato; connesso in modo evidente alla chiesetta del X secolo, dedicata ai Santi Felice e Adaucto sull'acropoli di Cracovia; quello della cosidetta rotonda, ma in verità chiesa tetracora, elevata sul colle di San Vito a Praga da Venceslao, nello stesso secolo.

Dopo lo studio fondamentale del Cibulka, noi dobbiamo riconoscervi la tappa mediana fra la Dalmazia e la Polonia, di una corrente che i recenti studi del Dyggve hanno chiarita, affine a quella della primitiva Venezia lagunare e litoranea; quindi legata all'aura nativa, da me definita « esarcale »; o per meglio intendersi neo-ravennate. Se giustifica infatti l'esempio di San Donato di Zara, il saggiare raffinato delle absidi, espanse ben oltre il mezzo cerchio, a quadrifoglio, costrutto di conci calettati con grande bravura, non basta da solo a spiegare come, a fianco di esse absidi, si notino quelli stessi costoloni che danno accento stupendo all'organamento architettonico di San Vitale; la più bella chiesa dell'Occidente tardo romano.

Dall'Adriatico al Baltico eccoci così una via aperta, che i benedettini e i commacini percorsero, per giungere anche più in su, ad Upsala, nella sua famosa cattedrale romanica.

È di questo ultimo tempo, dovuta agli orrori stessi della guerra che ha selvaggiamente arato la Polonia, la rivelazione di alcune colonne scolpite, sbocciate dai pilastri gotici della chiesa dello Spirito Santo di Strzelno presso Guiezno, capitale religiosa del regno dei Piasti, a causa dei bombardamenti, che rivelano in modo inequivocabile, non solo con l'iconografia, ma anche meglio con la scultura, l'opera dei maestri lombardi, sul fare del grande capostipite Wiligelmo. Il Walicki, tanto valente conoscitore dell'arte polacca, aveva parlato di altre connessioni con la Lombardia, ma finora si era trattato più di affinità che d'identità. In questo caso ogni dubbio scomparve; e si pensa con sempre maggiore ammirazione al gran lavoro religioso e civile dei benedettini, pionieri del verbo cristiano e della cultura di Roma.

Salvo tali vittorie preromaniche e protoromaniche, non si può dire però che il XII, il XIII e il XIV secolo avessero in Polonia accenti che non fossero europei, più che francesi, o germanici, o italiani, o persino anche olandesi. Mescolanza che giovò al sorgere di quello stile mercantilesco, caro specialmente alle città anseatiche, e quindi massimamente a Danzica, che fu lo stile baltico: un gotico fiammeggiante, simile per le sue bizzarrie e fiorettature a quello Tudor d'Inghilterra e manuelino di Portogallo. Basti ricordare per l'arduo inseguirsi degli archi introflessi, che vi si accavallano dentro come onde salienti, la facciata della chiesa dei Santi Bernardino e Anna a Vilna, oggi nell'U.R.S.S. o la chiesa dei Predicatori a Danzica, archeggiata come un organo immenso.

Ma il contatto con l'Italia, che appariva meno evidente attraverso alle forme generiche internazionali, proprie di tutto l'Occidente e di certi modi romanici e gotici, anch'essi lar-

gamente europei, si rivela continuo e profondo in altri campi: attraverso alla codificazione delle leggi, per esempio, di Casimiro il Grande, e al contatto con le nostre Università di Bologna e di Padova, dove furono scolari e insegnarono uomini come Vitellione, uno dei padri della nuova prospettiva, da cui trarrà tanto frutto il nostro Rinascimento, e come il sommo Copernico, che dalle meditazioni su questa prospettiva si giovò per individuare le leggi dell'astronomia. Apporti speculativi i quali, al pari della stupenda coscienza geografica dei Portoghesi, sono tutti fatti comprovanti che quel grande momento, per l'arte decisamente italiana, fu per lo spirito occidentale e universale insieme.

Da tali incontri assidui e amorosi nacque l'Università di Cracovia, posta così subito dopo quella di Bologna, di Padova, di Oxford e di Parigi. Quanta fosse ormai la consistenza di cotesta cultura, nonostante certo accento fastoso e fantasioso dei costumi, ispirati dall'Oriente, come nell'amica Ungheria, dimostra un capitolo dell'arte polacca, il quale rimane, nonostante tutto, un'incursione e insieme una singolarità.

Il dominio occidentale non fu incontrastato, nonostante i continui trionfi del Rinascimento, e nonostante l'adesione alla chiesa cattolica, giacché vediamo in Polonia la stessa rigida tradizione pittorica bizantina, che in Russia il Nomokanon e lo Stoglav, cioè il Concilio dei Cento Capitoli, riunito a Mosca nel 1551 (una specie di Concilio di Trento) doveva rigidamente legare ai vecchi schemi degli iconografi, mettersi al servizio di Roma, in una serie di pitture murali, che la scienza ha di recente considerato, sia nella chiesa della Trinità del castello di Lublino, sia nella cattedrale del Wawel a Cracovia, sia in quella di Sandomiera. Gli affreschi di Lublino ci offrono anche il nome del pittore a cui va riferito il cielo: un certo Andruszko, che vi appare nel 1418; da non confondersi naturalmente, come stranamente ha proposto Igor Grabar, con quel tanto maggiore caposcuola russo Andrea Rublov, che operava contemporaneamente a Mosca.

Si tratta, come ha bene stabilito il ricordato Michal Walicki, di un pittore della scuola di Halicz in Galizia, il quale, al pari degli altri dei cicli citati, rivela, perfino nelle scritte slave occidentali, accanto a influenze balcaniche, il suo carattere, a mezzo fra la scuola russa di Susdalia e quello della Serbia. Il Kondakov vi aveva anzi veduta una specie di intermezzo fra le vecchie tendenze e le influenze cretesi veneziane, interessanti gli sviluppi delle scuole tarde bizantine. In ciò affiancato dal Millet, accortosi degli apporti iconografici candioti, sebbene non sciolti da quelli macedoni.

Ad ogni modo queste pitture, nonostante il loro adattamento alla liturgia latina, non segnano che un episodio modesto, senza seguito alcuno; sicché non se ne potranno trarre quelle troppo superbe deduzioni che hanno fatto salutare in certi gruppi pittorici dell'antica Serbia, ben distaccati da quelli paralleli tipicamente bizantini dello stesso luogo, i resti delle incursioni romaniche benedettine venute dalla Dalmazia e dall'Italia, un tempo dominatrici di tutta la Rascia, cioè dell'antica Serbia, quasi concorrenze di Cimabue, a cui vanno, tutt'al più, affratellate.

L'episodio bizantino polacco, accanto al mondo artistico a cui si affaccia, sta a dimostrare quanto appaia futile e spenta la sua voce di fronte ai mille aspetti vivi e pieni di avvenire del romanico, del gotico e poi del Rinascimento e del barocco; e dovrebbe avvertire come sia ormai distaccato dalle vie maestre della sua civiltà artistica quella corrente tarda bizantina, di gusto cretese, che Venezia ospitale protesse per secoli maternamente e ancora sopravvive.

Se si paragona questo poco al tanto che la Polonia diede alla Russia stessa, allorché nel suo massimo fulgore giunse vittoriosa sino alle mura di Mosca, preparando l'ingresso degli italiani nella fabbrica del Cremlino, voluto da quella Sofia Paleologa, moglie di Ivan III, principessa greca, ma educata a tutte le grazie del Rinascimento, si pone anche il problema generale, quasi sempre trascurato se non frainteso, di quanti rivoli europei occidentali sia nutrita la generica bizantinità dei Balcani e degli Slavi orientali, al di là della rigida, limitatissima cerchia dell'arte metropolitana di Costantinopoli.

* * *

Subito dopo la timida incursione bizantina slava incomincia il trionfo del Rinascimento in Polonia, favorito dalla dinastia Jagellona, succeduta a quella plurisecolare dei Piasti, e durata dugent'anni.

Con Sigismondo I, marito della energica Bona Sforza, è un fiotto di maestri italiani che si riversa a Cracovia, dove il castello reale del Wawel fu rifatto da un toscano, Bartolomeo Berecci, nei modi del palazzo ducale di Urbino, ma con una loggia ardita tutt'attorno che dimostra una savia comprensione dell'antica tradizione gotica. Si respira dovunque, non solo nella sfilata delle sale di rappresentanze, una grandiosità italica e nordica a un tempo, la quale, in certe decorazioni abbondanti dei portali, ricorda le modanature manueline di Belem e di Thornar in Portogallo.

Il buon seme era gettato; e fu provvida cosa l'accogliere a seguito un veneto, abituato a cotali mistioni e al fasto, Giovanni Maria Mosca, detto dalla patria il Padovano, il quale, dopo l'educazione compiuta nella celebre scuola locale, accanto al Minello, su cui cercherò dir presto qualcosa di più preciso di quanto si conosce, fece di Cracovia il centro della sua molteplice geniale attività; di scultore dapprima, perché dalla scultura veniva, e quindi di architetto.

Il mecenate aveva alfine trovato il suo artista; e la molteplicità delle tendenze, proprie del Mosca come di tanti altri artisti del Rinascimento, ebbe così tutti i campi innanzi a sé: dai monumenti sepolcrali della Cattedrale, alle medaglie dei suoi magnifici protettori; ed eccelse, al culmine dell'esperienza, in quella grandiosa costruzione del palazzo dei Drappieri, posta nel mezzo alla piazza principale di Cracovia, un po' come quello della Ragione di Padova, ad uso di emporio e di luogo di rappresentanza. L'emporio, come a Padova vi esiste ancora, e l'appartamento superiore è divenuto degnamente la sede del Museo cittadino.

Non diremo altrettanto felice la scelta che si fece in Polonia per la pittura; perché seppure si volle ancora un artista veneto, la scelta cadde sul povero discepolo del tintorettesco Alionse, il bellunese Tomaso Dolabella, il quale non si spiega senza i contatti coi Bassano e con i Vecellio minori, il cui unico merito mi pare sia di aver posta attenzione al paesaggio fiammingo e tedesco e di averne talvolta animato il suo squallido manierismo. Lo supera quel Martino Teofilo Polacco, certo suo discepolo, sceso in Italia attraverso al Tirolo, per lasciarvi una serie di opere non indegne, seminate lungo il Garda e animate dal contatto col Palma Giovane.

Ma quanto migliore di cotesti secondari fu la vena tedesca di Hans Kulenbach, laddove canta, con il fascino di una fiaba meravigliosa, le storie di Santa Caterina, in una serie di tavole, dipinte con dolci colori cantanti, sul fare della Donauschule, facendo pensare un po' al Carpaccio e un po' al Lotto, e in fondo anche alla mediocrità pittorica del molto simile celebratissimo Dürer, ebbro invece, come Okurai, di mirabile grafia.

Ben gli sta a fianco per tutt'altra via, più virile e più lunatica insieme, l'intagliatore Weit Strvotz, che, nella stessa Santa Maria di Cracovia, scolpì l'altar maggiore; immensa macchina, carica di figure stupende, che fanno pensare a un Michele Pacher, ma realizzato plasticamente con la forza torturata di Cosmè Tura.

Senza questo nobile bagaglio tedesco ci sarebbe tanto più difficile comprendere il significato della Posnania e della Slesia, dove brilla Breslavia, mescolando indissolubilmente, dal gotico Municipio alla Università gemitica, quelle flessioni nordiche che il lungo predominio tedesco ha recato con sé, insieme purtroppo alle presuntuose falsificazioni.

Ma l'impulso del Rinascimento non andò mai perduto, ed anche quando la capitale fu trasferita a Varsavia, aleggiò sempre su Cracovia rivelandosi nel gusto raffinato di ogni particolare, e nella predilezione per gli artisti italiani, per cui vi si passa attraverso a esempi insigni di architettura manieristica, sul fare del Vignola, come la chiesa del monastero di Ca-

maldoli, nei pressi della città, costrutta da Andrea Spezza e da Giovanni Succatori intorno al 1620, che fa pensare alla severità dell'Escuriale (« si parva licet componere magnis ! »), o meglio all'opera del nostro Terzi in Portogallo. La chiesa del Gesù a Cracovia stessa, ha una facciata sul tipo del Gesù di Roma, ed è un luganese: Giovanni Trevano, coadiuvato negli stucchi nobilissimi da Giovan Battista Falconi, che il prof. Adam Bochnak dell'Università ha da poco studiati.

Si tratta di uno di quei fecondi maestri ticinesi che si sparsero dovunque per l'Europa, seguendo le vie dei loro antichi precorritori « commacini ». Vanno messi fra questi quel Giovan Battista Di Quadro, recentemente rivelato, tanto operoso in Posnania, l'olandese-italiano Tillmann detto Camerini, e il Morandi, architetto della fine del Cinquecento, che introdusse la rinascenza nell'Alta Polonia. È il gusto lombardo a prevalere col barocco, come rivela anche a Cracovia la bella chiesa di Sant'Anna, costrutta da Baldassare Fontana, ricca di altari berniniani, fra cui ho visto splendere, con la sua opulenta pittura documentata, un bel San Sebastiano di Paolo Pagani, artista meritevole alfine di uno studio particolare. Borrominesca ne è la facciata, chiusa dai due prediletti campanili laterali, che il grandissimo artista ticinese, padre dell'architettura di due secoli, trasse come dal profondo, dal gusto settentrionale della sua terra. Ed è questa settentrionalità, tanto viva in lui e nel Caravaggio, i due capostipiti del Barocco, che ne fa una rivincita della Lombardia, la quale poco aveva inteso il Rinascimento, e non aveva più effuso la sua anima severa e sognante, pratica e poetica, dal tempo protoromanico, in cui primeggiava nel mondo.

Varsavia, divenuta capitale, partì si può dire da dove Cracovia era arrivata; l'aspetto della città medioevale, come provano le cristalline stupende vedute di Bernardo Bellotto, il cantore appassionato della città infelice, rimaste a rievocarcela ben più degli avanzi pietosi della famosa Stare Miasto, era quello anseatico e baltico, in cui il rinascimento si riduce a decorazione. Nonostante quello strascico del Rinascimento che fu il Palazzo Reale, fondato dai Duchi di Masonia, il mondo dell'arte nuova vi irruppe nel Seicento, nel Settecento e nel periodo neoclassico.

È il tempo delle ville sontuose, le quali circondano infatti la travagliata città, dove la vita coraggiosamente riprende fra le immani rovine, con una serie di « delizie », ora destinate alla dinastia, come Lazienki, tanto elegantemente costruita dal Merlini nel cosidetto stile Stanislao, un settecento estremo, alquanto palladiano, appena sfiorato dal neoclassico, decorato dal Bacciarelli; e il Palazzo e giardino Sassone, divenuti parchi pubblici; ora alle più cospicue famiglie nobiliari della vecchia Polonia cavalleresca, come Wilanów, costrutta alla fine del XVIII secolo da Augusto Loni, con interessantissime decorazioni a fresco di Michelangelo Palloni; un raffinato pittore che fa pensare al Boulenger di Sassuolo, ancora echeggiante i Carracci e persino Niccolò dell'Abate; o come la villa di Nieborow, dedicata a casa di riposo degli studiosi, in cui senti ancora pulsare la vita degli antichi signori che l'hanno costrutta e adornata.

* * *

Dopo le vicende della guerra, che hanno straziato e trasformato la Polonia generosa, restituendole antiche province, ma altre togliendole, la vera difesa, la quale vuol poi dire la vera comprensione, di un così complesso patrimonio artistico e quindi spirituale, appare compito quasi pauroso.

È facile che la nostalgia delle infinite opere degne rovinate induca all'illusione di poterle ricostruire, o meglio rievocare; e che volenti o nolenti, i metodi deprecati di un Viollet-le-Duc si affaccino con la loro attraente menzogna. Ma sono certo si capirà, specie da parte dei giovani, laddove non esistono rovine degne davvero di essere rispettate, che una modernità intonata e schietta vale ben di più di una qualsiasi falsificazione.

Va detto che a questo compito immane di risarcimento e di sostituzione si sono aggiunti i pesi di una infinità di monumenti, un tempo di privato interesse; il che ha non

poco aumentato, e, penso, aumenterà i tesori delle pubbliche raccolte, ma impone allo Stato il compito di sostituirsi degnamente alle vecchie classi nobiliari o borghesi che le possedevano.

Presiede a tutto, quale Direttore Generale, un uomo di attività magnifica, e di salda coscienza dei propri doveri: il professore Stanislav Lorentz, il quale sarebbe una specie di ciò che fu il Sottosegretario alle Belle Arti per l'Italia, dove, pur necessitando evidentemente al massimo, fa invece capolino ogni tanto, come la Cenerentola della favola.

Penso gli stia accanto una specie di Consiglio Superiore, come quello che sarà nominato da noi alfine, speriamo « sulla base delle competenze ». Certo ho veduto dovunque solerti commissioni tecniche addette ai problemi imposti dalle rovine ad ogni passo.

Per la Polonia è una specie di impegno d'onore di rimarginare le piaghe che la guerra e sopratutto la distruzione bestiale hanno seminato dovunque. Il suo coraggio ci ha intanto rincuorati, e ci fa sembrare quasi lievi i danni moltissimi, ma non sistematici che la nostra terra ha sofferto; sebben la loro minore entità sia spesso accentuata dal valore universale dei beni perduti.

Bisogna avere il coraggio di guardare innanzi, e sarà grave vantaggio della Polonia di domani se potrà insegnare alle generazioni venture tutto quanto è stato possibile salvare e conoscere di un mondo che fu suo vanto e che resterà, mi auguro e le auguro, sua guida e suo sprone.

GIUSEPPE FIOCCO

UN' ENCICLOPEDIA POLACCA ED UNA NUOVA TRADUZIONE DELLA « DIVINA COMMEDIA »

Nel novembre 1918 la Polonia riconquistava l'indipendenza, il 5 ottobre 1939 gli ultimi resti dell'esercito regolare abbassavano le armi. Tra queste due date è racchiuso un capitolo che nella storia polacca ha un'enorme importanza. I problemi che la Polonia risorta dovette affrontare riguardavano, infatti, tutta la sua vita politica, economica, giuridica, amministrativa, militare, sociale e culturale. Tutto era da rifare, o, per lo meno, da coordinare su nuove basi, da adattare alle nuove esigenze. Al momento della liberazione vi erano in Polonia quattro sistemi legislativi (di cui due nelle terre già annesse alla Russia) e ben undici diversi sistemi amministrativi; l'industria, lasciata intenzionalmente in uno stato di arretratezza, era subordinata agli interessi, economici e militari, degli stati occupanti; la rete stradale e ferroviaria non corrispondeva affatto, a parte la sua insufficienza, ai bisogni del nuovo stato; alla sovrappopolazione delle campagne faceva riscontro un anacronistico abbandono delle città; l'istruzione pubblica — prescindendo dalla Galizia, ove esistevano tutti i tipi di scuole: dalle elementari alle due università polacche di Cracovia e di Leopoli — si trovava in condizioni pietose e aveva un indirizzo prevalentemente antipolacco; la letteratura, imbavagliata dalla censura nelle zone tedesca e russa, era ovunque troppo polarizzata verso il problema nazionale.... Bisognava quindi ricorrere a riforme e a rimedi radicali e solleciti, se si voleva costruire, sul tronco di un robusto nazionalismo, uno stato vitale, modernamente evoluto. L'impresa era irta di difficoltà — anche per il fatto che la Polonia era rimasta sotto il triplice dominio straniero proprio durante quell'800 che ha realizzato — senza che essa, in quanto unità statale, avesse potuto parteciparvi — i più grandi progressi in tutti i campi della cultura tecnica e spirituale. Eppure, in quel ventennio di pace i polacchi hanno saputo affrontare, avviare a una soluzione, o risolvere decisamente tutti i compiti che la ricuperata indipendenza e il momento storico avevano loro imposto.

Un'opera poderosa in tre volumi, frutto della collaborazione di un centinaio di studiosi,

ci offre ora, col titolo: *Pologne, 1919-1939*,[1] un esame particolareggiato di questi sforzi e di questi risultati. Tutti gli aspetti della vita polacca fra le due guerre vi sono studiati con grande impegno e con un'abbondante documentazione. Anzi, qua e là, questa enciclopedia ci offre di più di quanto il titolo promette. Così, per esempio, per ciò che riguarda la storia politica e la storia della letteratura, della musica e della belle arti, vi si risale, con rapide sintesi, alle origini stesse dello stato e della cultura polacca, dando così al lettore straniero, cui appunto l'opera è destinata, la possibilità di valutare meglio, da una profondità prospettica, le condizioni politiche e culturali della Polonia dopo il 1919. Felicissimo è da questo punto di vista il quadro storico tracciato da A. Vetulani,[2] ora professore all'università di Cracovia, che ha saputo mettere in rilievo, con chiarezza ed efficacia, i « grandi fatti della storia polacca », cioè i fattori principali che hanno determinato la grandezza, la decadenza e la risurrezione della Polonia, e la cui eredità era ancora viva, come sprone e come peso, tra il 1919 e il 1939.

Alcuni di questi « grandi fatti » investono, come le loro ultime propaggini, le questioni più controverse della politica polacca di quel ventennio, compreso il problema, delicato e discusso, dei suoi confini. Il colpo di mano su Wilno del generale Zeligowski (9 ottobre 1920) non era che una lontana conseguenza della politica di unione con la Lituania dei Jagelloni, che nelle sue tappe successive si era svolta anche nel campo della colonizzazione, con l'immigrazione dei polacchi nelle terre intorno a Wilno, e in quello culturale, con la trasformazione di questa antica città in uno dei più alacri centri della civiltà polacca, specie nei primi decenni del secolo XIX. Il malfermo trattato di Riga con la Russia sovietica era un compromesso tra la sua secolare spinta verso l'est e il successivo predominio, anche su territori prettamente polacchi, della Russia zarista. Più spinosa ancora era la questione di Danzica e del cosidetto « corridoio ». Ma qui la propaganda era sin da principio inficiata di speciosità e di falsità. Passi per il termine « corridoio » che doveva, di per se stesso, suggerire l'impressione di alcunché di artificiale, fragile e caduco. Ma specioso era lo slogan della Germania divisa in due parti, mentre si trattava in realtà di una Germania compatta di circa 65 milioni, di fronte a una provincia isolata che ne contava soltanto due e mezzo, e che, per giunta, aveva comunicazioni regolari, mai ostacolate dai polacchi, con il territorio tedesco. Addirittura falsa era l'accusa rivolta alla pace di Versaglia di aver inventato il « corridoio », che invece era esistito, in proporzioni più vaste, dal 1446, quando la Polonia, dopo lunghe lotte contro l'ordine teutonico, era riuscita a riconquistare quel territorio, fino alla prima spartizione della Polonia nel 1772. Ma, tant'è — di questa famosa « invenzione » parlavano tutti: quelli che conoscevano la storia e quelli che alla facile consultazione di qualche atlante storico o anche di una modesta enciclopedia preferivano la propria, compiacente, ignoranza. Dal punto di vista etnografico il « corridoio » era per ben due terzi polacco, e questa sua polonicità era risultante della mancata saldatura della duplice offensiva germanica: quella generale, proveniente dall'ovest e quella che, svolgendosi in direzione opposta, aveva avuto come punto di partenza la Prussia dell'ordine teutonico. Sarebbe stato forse giusto concedere in pieno alla Germania, negando nello stesso tempo alla Polonia l'accesso al mare, quello che non era suo né storicamente, né etnograficamente ?

---

[1] *Pologne, 1919-1939*. Vol. I, *Vie politique et sociale*, pagg. 590; vol. II, *Vie économique*, pagg. 712; vol. III, *Vie intellectuelle et artistique*, pagg. 788, Neuchâtel, édit. de La Baconnière, 1946-1947.

[2] Pagg. 47-95 del primo volume. Chi desideri informazioni più abbondanti sulla storia polacca può rivolgersi utilmente ai seguenti tre manualetti: H. Grappin, *Histoire de Pologne*, Parigi, s. a.; O. Halecki, *La Pologne de 963 à 1924*, Parigi, 1933; W. Sobieski, *Histoire de Pologne*, ibid. 1934. Nella trattazione della materia essi sono però meno perspicui della sintesi di A. Vetulani, al quale non credo si possa imputare le poco felice carta storica della Polonia, ove, a parte certi inutili rilievi (come quello dell'occupazione, durata un anno solo — 1003-1004, — della Boemia per opera di Boleslao il Grande), sorprende che fra gli stati vassalli non figuri la Prussia, mentre di questo rapporto di vassallaggio (1525-1660) si parla naturalmente nel testo.

Come un'eredità del passato si presenta anche il problema delle minoranze. Ad esso è dedicato un capitolo speciale, (vol. I, pagg. 292-446), nel quale però, più che i presupposti storici delle minoranze — ucraina, biancorussa, ebraica, tedesca — sono studiate le loro condizioni di vita e lo statuto giuridico che ne fissava i rapporti con lo stato polacco. Chi da questo capitolo, dove giustamente non si fa alcuna distinzione tra ruteni e ucraini, passa alla « descrizione demografica » della Polonia inserita nel secondo volume (*Vita economica*), resta sorpreso di trovarvi integralmente mantenuta, in omaggio alle statistiche ufficiali, ma contro la lealtà dei fatti, questa differenziazione. Bisognava, per lo meno, fornire al lettore gli schiarimenti necessari, per metterlo in grado di comprendere e valutare tale duplicità terminologica. Più grave è il travestimento, per soverchio attaccamento alle statistiche ufficiali, dei dati numerici nei riguardi dei bianco-russi. A pag. 424 del primo volume è detto: « Secondo il censimento effettuato in Polonia nel 1931, circa un milione di abitanti registrò la lingua bianco-russa come lingua materna. Persino a quest'epoca la coscienza nazionale bianco-russa non aveva fatto dei progressi ». Tutto ciò è esatto, ma ne deriva chiaramente che quelli che non avevano ancora una coscienza precisa della propria nazionalità, erano appunto dei bianco-russi. Ma qui interviene ancora una volta la statistica ufficiale che, negando la nazionalità bianco-russa a coloro che nella loro ignoranza avevano dichiarato semplicemente di essere « quelli di qui », finisce per relegarli fra le nazionalità (lingue) « non dichiarate », e fissa, così, per il voivodato della Polessia, una superiorità numerica dei polacchi di fronte ai bianco-russi (174.000 contro 113.000), i quali però sono nascosti, nel numero di ben 708.000, nella rubrica degli indefinibili (v. lo specchietto statistico a pag. 115 del secondo volume). Non è quindi esatto dire che « lo popolazione bianco-russa non formava, sul territorio polacco, una massa compatta e non rivelava alcuna superiorità decisa » (vol. I, pag. 424), oppure che « i bianco-russi non raggiungono in nessuna parte entro i confini polacchi il 50% della popolazione » (vol. II, pag. 116).

La tensione delle relazioni tra i polacchi e gli ucraini era dovuta non solo all'urto fra due forti nazionalismi, ma anche, seppure in misura molto minore, al fattore sociale. Ora, è proprio sull'importantissima questione sociale che questa vasta opera ci illumina ben poco (il capitolo « Politica sociale » tratta, come del resto era naturale, sopra tutto della legislazione sociale), lasciando nell'ombra i rapporti tra nobiltà, borghesia e proletariato delle campagne e delle città che, pur nell'uguaglianza delle leggi, hanno avuto un grande rilievo nella vita politica e culturale del ventennio (sulla genesi della differenziazione sociale si possono invece consultare con profitto le belle pagine che vi dedica A. Vetulani, vol. I, 57-62).

Certo è che la struttura culturale della Polonia non può essere compresa, se non si conoscono, oltre alle condizioni politiche, anche quelle sociali del passato polacco. Dal secolo XVI epoca della sua rapida ascesa — sino alla fine del secolo XVIII — quando essa rinasce vigorosa, — la cultura polacca è essenzialmente nobiliare, in quanto rispecchia gli interessi e le aspirazioni della nobiltà. Durante la prima metà dell'800, quando la Polonia, specie all'emigrazione, è tutta pervasa da fremiti di un romanticismo nazionalista e mistico, questa sua caratteristica appare offuscata, ma non superata. E solo molto più tardi la civiltà polacca comincierà ad essere l'espressione anche della borghesia — costituita, però, in buona parte dalla nobiltà inurbata — e, nel secolo XX, del proletariato. A farci comprendere questo recente, graduale, infievolirsi della nota già dominante della cultura polacca non bastano le notizie alquanto schematiche, per altro precise e ben raggruppate, che questa enciclopedia ci fornisce sulla letteratura, sull'arte e sulla stampa polacca. Esso risulta invece implicitamente dalle copiosissime informazioni, contenute nel volume *Vita intellettuale e artistica*, sui grandi progressi realizzzti dalla Polonia tra il 1919 e il 1939 in tutte le scienze: umanistiche, naturali, mediche e tecniche. Di fronte a questa dovizie di affermazioni, cui fa riscontro il contemporaneo, rigoglioso, sviluppo dell'agricoltura, dell'industria e del commercio (trattati ampiamente nel II vol.), il lettore resterà meravigliato e perplesso, se non terrà conto di due fatti diversi, ma complementari nella loro significazione: lo sviluppo che alle scienze imprimono l'indipendenza politica, l'organizzazione culturale e la possibilità della loro applicazione pratica; e il

grande contributo che, prima della liberazione, il genio polacco ha dato, fuori della patria, al progresso culturale e tecnico di quasi tutti i paesi europei ed extraeuropei. A questo argomento è dedicato un capitolo sulla « attività dei polacchi all'estero » che sarà per molti una vera rivelazione. Basta citare pochi nomi — Curie-Sklodowska, Apollinaire-Kostrowicki, Conrad-Korzeniowski — per dare un'idea dell'entità del contributo polacco alla cultura universale.

Cessata la necessità dell'esodo, la Polonia ha potuto, dopo la prima guerra mondiale, accentrare in sé e valorizzare direttamente lo sforzo concorde di rutti i suoi cittadini, e ottenere, così, quei magnifici risultati di cui l'opera *Pologne, 1919-1939* offre una testimonianza suggestiva ed esauriente.

* * *

Ed eccoci a parlare della traduzione della « Divina Commedia ».

Veramente non si tratta di una nuova traduzione. Se ne parla anzi, e con molte lodi, da più di vent'anni; ma solo ora un giovane editore ha avuto il coraggio di darcene un'edizione che merita ogni lode anche per la sua bella veste tipografica. [1] Coraggio eccezionale, se si pensa alle condizioni di questo dopoguerra polacco; ma forse anche intuito felice di chi proprio nella « Divina Commedia » ha creduto di scoprire un balsamo alle tante ferite di un popolo che negli ultimi anni ha conosciuto il purgatorio e l'inferno.

D'altro lato la « Divina Commedia » è in Polonia, fra i grandi capolavori, uno dei più noti. Su più di una via da loro percorsa, i romantici polacchi hanno avuto Dante per guida e mentore. Mickiewicz ha tradotto alcuni brani nei canti III, XXXII e XXXIII dell'Inferno; Krasinski vi si è richiamato esplicitamente nella sua *Non divina commedia*, rappresentazione drammatica dell'urto fra contrastanti forze sociali; e Slowacki ha tentato a varie riprese di avvicinarsi a spiriti e forme dantesche, e verso la fine della sua vita ha avuto l'ardire di affrontare un tema che per il suo stesso contenuto — il graduale spiritualizzarsi della materia o purificarsi dello spirito — non poteva non essere avvolto in un'aura dantesca.

Ed è proprio allo stile poetico di Slowacki, filtrato attraverso il vaglio della calma pensosità del suo epigono Asnyk, che Alina Swiderska s'ispira in questa sua grande e così felicemente riuscita fatica in cui rivela un eccezionale talento interpretativo e qualità poetiche sorprendenti. La traduttrice è riuscita, infatti, non solo a piegare la lingua polacca alla disciplina rigida della terzina, ma le sue rime appaiono anche di regola dettate dal contenuto ed è raro che in esse si scopra il frutto di un imbarazzato ripiego su posizioni di compromesso. Qua e là, naturalmente, si nota l'impaccio; ma si tratta di casi eccezionali e di non grande rilievo, come, ad esempio, quando « quelle fiere selvagge che in odio hanno tra Cecina e Corneto i luoghi colti » (Inf. XIII, 8-9) trasferiscono i loro nascondigli « nella palude salsa presso Livorno » (era, appunto Livorno che forniva la rima). Rari sono anche i passi in cui la traduttrice non interpreta bene il testo (la sua conoscenza dell'italiano è ottima, sicché essa è in grado di conservare una certa indipendenza di fronte ai commentari di cui si serve), e di solito non è chiaro, se ciò sia dovuto ad un'effettiva incomprensione del testo o ad un rimedio mal riuscito. Si tratterà piuttosto d'incomprensione, quando la sentenza di Minosse « questi è de' rei del fuoco furo » (Inf. XXVII, 127) si trasforma in un addebito a Guido di Montefeltro di aver rubato il fuoco (« egli è di coloro che rubano il fuoco »); propenderei invece per la seconda alternativa nei riguardi dei versi « spira tue, sì, come quando Marsia traesti della vagina delle membra sue » (Par. I, 19-21) che diventano un'invocazione ad Apollo « impregna il mio cuore, come nei tempi lontani.... hai saputo ispirare il flauto dei Marsia ».

Più numerose sono — e nessuna versione in terza rima della « Divina Commedia » ne è priva — le omissioni e le zeppe. Spiace però che il trepidante silenzio con cui la Vergine in-

[1] *Boska Komedia*, przetl. Alina Swiderska.... Cracovia, 1947, ed M. Kot, in « Biblioteca dei capolavori di poesia e prosa », red. da St. Pigon, n. 10-12.

dirizza lo sguardo « all'eterno lume, nel quale non si de' creder che s'invii per creatura l'occhio tanto chiaro », sia interrotto dalla banale aggiunta: « anche quando non sia frenato da ostacoli ». Tali stonature sono per fortuna del tutto eccezionali, e zeppe e omissioni passano inavvertite da chi, senza conoscere a fondo l'originale o senza fare dei raffronti sistematici, si abbandona alla lettura della versione. La quale ha anche il pregio di non perdere che ben poco, pur nella sua scorrevolezza e chiarezza, della severità ed asprezza del linguaggio dantesco.

Con questa traduzione della Swiderska — che sta degnamente accanto a quella bellissima di E. Porebowicz — la letteratura polacca acclude decisamente la « Divina Commedia » al suo tesoro aureo. Il primato polacco in questo campo diventa, così, nell'ambito delle civiltà slave, indiscutibile. Ciò è tanto più significativo, se si pensa che il rapporto tra la cultura italiana e quelle straniere ha nel poema dantesco la sua vera pietra di paragone.

GIOVANNI MAYER

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

IL CONSIGLIO SUPERIORE E LE NOMINE PER CHIARA FAMA *

(LA VERTENZA TRA GLI STUDIOSI ITALIANI E IL MINISTRO DELL'ISTRUZIONE GONELLA)

CALAMANDREI. Onorevole Presidente, onorevoli colleghi, da quando l'onorevole Gonella è Ministro della pubblica istruzione, si pubblica, a cura dell'Ufficio stampa del suo Ministero, un *Notiziario della scuola e della cultura* che ha, molte volte, la intonazione — che credevamo superata — di certi ben noti bollettini di vittoria; con titoli impressionanti e sonori, come sarebbe questo, del numero del 30 maggio: « Concorsi per la prima volta nella storia dell'amministrazione scolastica. Decine di migliaia di posti vengono messi a concorso per ogni ordine di scuole e per ogni categoria di personale insegnante e non insegnante ». (*Ilarità a sinistra*).

MICHELI. Ma è vero !

CALAMANDREI. Più recentemente un altro titolo, del notiziario del 1° luglio, diceva così: « La riforma dei supremi organi consultivi della pubblica istruzione. Tre nuovi Consigli Superiori per la pubblica istruzione, le antichità, belle arti e accademie e biblioteche. Tutte le scuole e le istituzioni scolastiche, artistiche ed accademiche, chiamate ad eleggere i loro rappresentanti ».... Tutto questo a caratteri di scatola. Questo provvedimento, annunciato nel bollettino del 1° luglio, ha dato luogo ad una interpellanza che sarà discussa subito dopo quella che io presentai circa due mesi fa e che ora illustro. La mia è dunque una specie di prologo, di prefazione a quella che segue, perché le ragioni per le quali il Ministro Gonella ha presunto di regolare in maniera nuova la costituzione del Consiglio Superiore dell'istruzione e di indire le elezioni per il 26 luglio prossimo, risalgono ad un episodio e ad una vicenda sulla quale, appunto, con la mia interpellanza, di due mesi fa, io avevo chiesto spiegazioni al Ministro.

Si tratta di questo: c'è in atto tuttora (perché non credo che l'episodio sia ancora liquidato) un dissenso fra il Ministro della pubblica istruzione ed il Consiglio Superiore che io continuo a considerare in carica. Voi sapete che il Consiglio Superiore dell'istruzione, anche prima di questo annuncio sonoro del bollettino, era l'organo consultivo supremo della pubblica istruzione, quell'organo, composto in gran maggioranza di professori universitari, che dalla legge è chiamato a dare consigli, pareri, talvolta vincolanti, al Ministro in una quantità di provvedimenti fra i più importanti, soprattutto attinenti all'istruzione superiore. Aperture di concorsi, libere docenze, nomine di professori, trasferimenti e così via, sono tutti provvedimenti che, per varie disposizioni del testo unico sulla pubblica istruzione, il Ministro non può prendere se non dopo aver sentito il parere del Consiglio Superiore. Uno dei primi provvedimenti presi dal Ministro De Ruggiero, che è stato il primo Ministro della pubblica istruzione dopo la liberazione, fu quello di riorganizzare questo supremo Consiglio del Ministero

---

* Pubblichiamo il discorso del Calamandrei, pronunciato alla Costituente il 15 luglio 1947, e riferito in maniera troppo lacunosa e spesso assai partigiana dai giornali. La pubblicazione viene fatta con notevole ritardo, perché le bozze del discorso negli *Atti parlamentari* ci sono pervenute soltanto il 22 settembre.

della Pubblica istruzione con un decreto-legge luogotenenziale del 7 settembre 1944, n. 272, il quale stabilì che il Consiglio Superiore fosse composto di trentasei membri, di cui venticinque eletti dai professori e gli altri nominati per cooptazione dai venticinque eletti. Siccome non era possibile in quel momento che le facoltà universitarie, chiamate da questo decreto ad eleggere i componenti del Consiglio Superiore, potessero funzionare, perché in queste facoltà c'erano professori che non avrebbero dovuto esservi e non c'erano ancora altri che avevano diritto di tornarvi, il Ministro De Ruggiero, con una disposizione transitoria (è l'articolo 10 di questo decreto), stabilì che nella prima applicazione di esso la nomina dei venticinque membri elettivi del Consiglio, anziché per elezione, fosse fatta da lui medesimo. Ed egli stesso vi avrebbe proceduto, se non gli fosse succeduto il Ministro Arangio Ruiz il quale, applicando questo decreto, compose il Consiglio della pubblica istruzione, il quale non è organo politico ma tecnico, cercando di includervi competenti dei più svariati rami della scienza e della cultura, appartenenti alle più diverse correnti politiche: dal professor Marchesi al professor Colonnetti, dal professor Forti al professor Jemolo, dal professor Einaudi al professor Sansone; e poi, accanto ai professori, vennero a far parte di questo Consiglio uomini insigni, estranei all'insegnamento universitario, come monsignor Barbieri, Pancrazi, Flora, Zanotti-Bianco, Alessandro Casati, Raffaele Mattioli; nomi, come vedete, appartenenti ai diversi rami della cultura e del sapere ed alle più lontane e disparate correnti politiche.

Ora, un dissenso fra il Ministro della pubblica istruzione e questo Consiglio, non è un dissenso politico, ma è un dissenso tecnico; ed io vorrei che il collega onorevole Ministro Gonella si rendesse conto che quello che io dico non è mosso da animosità politica. Vi sono certamente molte questioni, anche del campo scolastico, in cui la diversità delle nostre idee politiche ci porta a diverse conclusioni tecniche; ma, in tutte le questioni che brevemente toccherò ora, la diversità di idee politiche credo che non ci dovrebbe porre in disaccordo su una materia che è essenzialmente tecnica, e su quelle finalità di dignità, di onesta e di utilità per la scuola, sulle quali mi sembra che tra l'onorevole Gonella e me non ci dovrebbe essere la possibilità di dissensi. Io ho l'opinione che il Ministro Gonella abbia commesso gravi errori tecnici, che ora denuncierò; e credo che se quello che dirò potrà far sì che egli almeno ad una parte di questi errori possa portare un rimedio, questo gioverebbe alla scuola a cui tutt'e due siamo ugualmente affezionati.

Qual'è dunque la ragione di questo dissenso fra il Ministro ed il Consiglio Superiore ? Esso si fonda sulla questione delle cosiddette « chiare fame ».

Voi sapete, onorevoli colleghi, che nella Università, anche prima del fascismo, si poteva entrare in due modi: uno era il modo normale, semplice, lungo, del concorso su giudizio di una competente commissione eletta dalle stesse Università. È una strada che ha difetti e inconvenienti, ma tra tutti i sistemi di nomina che si sono escogitati, è quella nella quale gli inconvenienti sono in numero minore.

C'era poi un altro modo di entrare all'Università; un modo eccezionale, che risaliva alla legge Casati del 1859, il cui articolo 69 diceva così: « Il Ministro della istruzione potrà proporre al re per la nomina, prescindendo da ogni concorso, le persone che, per opere, per iscoperte o per insegnamenti dati saranno venute in meritata fama di singolare perizia nella materia che debbono professare ».

Questa disposizione passò nelle leggi successive, ed è arrivata fino al testo unico 31 agosto 1933 sulla istruzione superiore tuttora in vigore, il quale all'articolo 81 dispone testualmente così: « Si può provvedere alla nomina, prescindendo dalla procedura dell'articolo 68 (che è la procedura dei concorsi) quando si tratta di persona non appartenente ai ruoli dei professori di università o istituti superiori, la quale, per opere, scoperte o insegnamenti, sia venuta in sì alta fama di singolare perizia nella materia che dovrebbe professare, da essere considerata maestro insigne nella materia medesima. In tal caso, la proposta della facoltà o scuola deve essere deliberata con il voto favorevole di tre quarti almeno dei professori di ruolo che vi appartengono e con motivata relazione. Il Ministro sottopone la proposta al giudizio del Consiglio superiore della pubblica istruzione e, ove quest'ultimo si pronunzi favorevolemente

con il voto di due terzi almeno dei suoi componenti, la persona è nominata al posto di ruolo vacante ».

Come vedete, grandi erano le cautele volte ad impedire che potesse essere nominata senza concorso alla cattedra una persona non degna: si parlava e si parla di « alta fama », di « singolare perizia », di « maestro insigne »; e si esigeva che la maggioranza della facoltà proponente e quella del Consiglio Superiore giudicante fossero maggioranze qualificate di due terzi almeno dei componenti. E infatti, fino all'avvento del fascismo, di queste nomine eccezionali fu fatto un uso straordinariamente parsimonioso: tutti i nostri maestri più insigni del cinquantennio scorso, che avrebbero altamente meritato di essere chiamati a coprire una cattedra « per chiara fama », entrarono all'Università per la via modesta ma onesta del concorso.

Le poche volte che la formula « per chiara fama » fu adottata, si trattò, casomai, di trasferimenti ad altra disciplina di professori che già per concorso erano titolari della loro materia. Vorrei ricordare all'onorevole Nitti, se fosse presente, che nel 1911, trattandosi di nominare « per chiara fama » un grandissimo filologo fiorentino, Michele Barbi, chi si oppose nel Consiglio Superiore alla sua nomina fu proprio l'onorevole Nitti, il quale rilevò che non essendosi raggiunta la maggioranza favorevole dei due terzi, la nomina non poteva avvenire [1].

Io credo che qui, se in questa Assemblea ove si raduna il fior fiore dell'intelligenza e della cultura della Nazione, si volesse cercare, tra coloro che non sono già professori universitari, chi meriterebbe di esserlo per « chiara fama » in quel senso rigoroso in cui l'espressione era intesa prima del fascismo, non si troverebbe qui altri che Benedetto Croce al quale questa formula potrebbe adattarsi: se egli avesse avuto la malinconia di essere nominato professore universitario, nessuno avrebbe potuto mettere in dubbio per lui la sussistenza della fama mondiale che giustamente lo circonda.

Prima del fascismo, ed anche durante il fascismo, fino al 1935, di nomine « per chiara fama » non si abusò. Ma nel 1935 il Ministro De Vecchi, coi suoi decreti del 13 e 20 giugno, sostituì all'iniziativa della facoltà quella del Ministro, e svincolò il Ministro dal parere del Consiglio Superiore: così le nomine per chiara fama furono rilasciate all'arbitrio politico del Ministro: lo stesso avvenne, naturalmente, sotto il Ministro Bottai. E fu appunto sotto De Vecchi e Bottai che nelle Università italiane i professori nominati per chiara fama entrarono a frotte: in un numero che si avvicina al centinaio. (*Commenti*).

Non bisogna credere che tutti questi professori fossero e siano immeritevoli di qualsiasi considerazione scientifica: molti di essi erano e sono studiosi seri. Ma essi preferirono (e questo fu il loro errore) seguire la strada, che allora era facile, di entrar nelle simpatie del Ministro facendo qualche atto di omaggio a lui ed al regime, o di farsi così nominare professori per benevolenza, senza seguire la via più lunga, più difficile, più contrastata del concorso. Forse molti di essi, se avessero sperimentato la onesta via del concorso, avrebbero finito coll'entrare ugualmente, per la porta grande, nelle Università: preferirono, per durar meno fatica, entrarvi per la scala di servizio. Per altri invece si trattò di una vera e propria truffa; per sole benemerenze politiche riuscirono ad entrare nelle Università uomini che per i loro titoli scientifici avrebbero potuto forse aspirare a un buon posto di bidello. (*Si ride*). E soprattutto si diffuse quel costume (che, purtroppo, pare non sia ancora interamente cessato e che appartiene a quei residui fascistici dei quali bisogna che, pazientemente, ciascuno di noi, con esame di coscienza giornaliero, cerchi di liberarsi) di assegnare cattedre universitarie come premio di consolazione ad ex-Ministri o ex-Sottosegretari o ex-gerarchi: quando veniva per essi la giornata malinconica del « cambio della guardia » l'amarezza di coloro che dovevano cedere il posto era addolcita col nominarli professori universitari per chiara fama....

In complesso, dunque, i professori nominati per chiara fama si avvicinarono al centinaio:

---

[1] E bisogna dire che il Barbi era da diversi anni ordinario di letteratura italiana, e si voleva soltanto provvedere a creare una cattedra accanto a quella del Pascoli a Bologna, che funzionava insufficientemente. (N. d. R.).

molti di essi erano scienziati di valore non eccezionale, per i quali la qualificazione di chiara fama era certamente esagerata; altri non erano scienziati in alcun modo.

Il Ministro Arangio Ruiz, dopo aver ricostituito il Consiglio Superiore nel modo che vi ho detto, cercò, col decreto-legge del 5 aprile 1945, di eliminare dalla legislazione dell'istruzione superiore le più gravi degenerazioni fasciste: e, tra le altre disposizioni indirizzate a tale scopo, all'articolo 18 stabilì: « Il Ministro della pubblica istruzione è autorizzato a rivedere, sentito il Consiglio Superiore, e ad annullare su conforme parere dello stesso, le nomine a professori di ruolo presso le Università e gli Istituti d'istruzione superiori, disposte prescindendo dalla normale procedura di concorso, ecc. » : tra queste erano appunto le nomine per « chiara fama ».

Così al Consiglio Superiore fu dato questo incarico, non piacevole e non facile, di prendere in esame la posizione di tutti i professori, nominati senza concorso dal 1923 in avanti, ma sopra tutto dal 1935 in avanti: per ciascuno di essi il Ministro indirizzò al Consiglio Superiore un invito così testualmente concepito: « Il professor.... venne nominato senza concorso professore ordinario nell'Università di.... Ai sensi dell'articolo 18 del decreto 5 aprile 1945, prego codesto Consiglio di volermi far conoscere se tale nomina debba essere annullata ».

E il Consiglio si mise al lavoro, avendo di fronte a sé una lista di oltre cinquanta professori universitari, per esaminare se ciascuno di essi al momento in cui fu nominato godesse quella eccezionale fama che, per l'articolo 81, interpretato in quel modo rigoroso che si seguiva prima del fascismo, lo avrebbe reso meritevole di essere nominato senza concorso.

Vi do questi particolari, onorevoli colleghi, perché il Consiglio Superiore in questi due anni, specialmente per questo fatto dell'indagine svolta sulle nomine per chiara fama, è stato fatto segno, come collegio e nei suoi componenti, ad una campagna di contumelie, basata sopra tutto sulla accusa mossagli di faziosità e di spirito di persecuzione politica; e mai Ministro si è levato a dire una parola a difesa di questi suoi fedeli collaboratori.

Dunque è bene sapere come le cose si sono svolte, per far vedere come ingiuste sono state queste accuse di faziosità rivolte al Consiglio.

Il Consiglio per prima cosa disse: abbiamo qui, tra noi, rappresentanti di tutte le facoltà e quindi ci sono tra noi competenti a giudicare secondo scienza e coscienza il valore di questi nominati per chiara fama. Tuttavia, per scrupolo, potrebbe essere opportuno che il nostro giudizio fosse appoggiato, per ciascun caso, dal parere di una commissione di tre esperti nella specifica materia.

E allora il Consiglio Superiore, facendo più di quanto sarebbe stato tenuto a fare e dando prova di grande coscienziosità e di grande moderazione, nominò per ciascun caso una commissione di tre specialisti (talvolta colla partecipazione a questa commissione anche di qualcuno dei componenti del Consiglio) e prima di giudicare attese il responso di queste commissioni, tenendone conto e discutendone a lungo.

Poi il Consiglio Superiore si preoccupò di un altro aspetto della questione. Esso disse: Sta bene, ammettiamo che questi professori non avessero, quando furono nominati in base all'articolo 81, quella chiara fama che sarebbe stata necessaria; ma fra loro ci possono essere studiosi degni di rispetto, uomini che ormai da molti anni esercitano, senza dar luogo a proteste, la loro funzione di professore.

Come si possono mettere questi uomini in mezzo alla strada, annullando puramente e semplicemente la loro nomina?

Si sarebbe potuto rispondere: hanno fatto male a farsi nominare così; lo hanno fatto a loro rischio e pericolo; l'annullamento è la punizione meritata per aver preferito questo metodo tortuoso a quello onesto e normale del concorso.

Ma il Consiglio Superiore non disse questo: e cercò di salvare i meritevoli; suggerì che l'unico modo onesto per salvarli era quello di fare il concorso. Il Consiglio volle così distinguere le varie possibilità: se qualcuno quando fu nominato al suo posto era veramente insigne per chiara fama, ci resti; se qualcuno è talmente inferiore al suo ufficio, che mantenerlo all'insegnamento vorrebbe dire ingombro e disonore, mandiamolo via. Quanto agli altri, invitiamoli a presentarsi immediatamente ad un concorso aperto per ciascuno di essi, perché

in questo modo si farà un servizio non solo alla scuola, alla quale si assicureranno professori che, in fondo, non hanno demeritato di essa, ma anche a ciascuno di loro, togliendoli da quello stato di disagio in cui non possono non sentirsi di fronte ai colleghi che hanno fatto più onestamente il cammino senza salti e senza deviazioni sulla strada maestra del concorso.

Si disse anche: guardiamo di evitare che possa esserci una soluzione di continuità fra l'annullamento e la nuova nomina per concorso. Manteniamoli in servizio finché il concorso non sia svolto. E a quelli che lo vinceranno, diamo l'anzianità che risale alla nomina per chiara fama, quantunque questa chiara fama in realtà non sussistesse....

Proposte più miti e più equilibrate di quelle che il Consiglio Superiore espresse, nel senso predetto, in un ordine del giorno del 1° ottobre 1945, che ho qui, ma che non vi leggo per risparmiar tempo, credo che non fosse possibile immaginare.

Era frattanto succeduto al Ministro Arangio Ruiz il Ministro Molè.

Il Consiglio Superiore aveva portato molto avanti i suoi lavori di revisione: tra i cinquanta professori presi in esame, solamente due furono ritenuti dal Consiglio Superiore (che per ognuno di essi procedeva a votazione segreta) meritevoli della nomina per chiara fama: il prof. Maiuri, benemerito direttore degli scavi di Pompei e di Ercolano, e il professor Castellani che già nel 1914 era stato nominato in una università italiana per titolo di chiara fama. Per tutti gli altri il Consiglio Superiore ritenne che potessero esser ammessi a regolare concorso, ad esclusione di una diecina per i quali il Consiglio escluse che fossero degni di rimanere a qualunque titolo a insegnare nelle Università.

Era dunque diventato Ministro l'onorevole Molè; e il Consiglio Superiore ebbe l'impressione, che poi non risultò esatta, che egli, su questa incresciosa faccenda degli annullamenti delle nomine per chiara fama, non avesse intenzione di prendere decisioni sollecite. E un giorno il Consiglio Superiore approvò un rispettoso ordine del giorno col quale domandava al Ministro se riteneva utile che il Consiglio continuasse la sue indagini sui pochi casi che rimanevano ancora da esaminare.

Il Ministro Molè venne personalmente alla seduta del Consiglio Superiore e fece rilevare che, per aprire i concorsi, come il Consiglio proponeva, era necessaria una legge: e dette assicurazione che questa legge era in preparazione. Successivamente, nel periodo in cui il Ministro Molè restò al dicastero della pubblica istruzione, provvide a confermare nelle loro cattedre i due professori che il Consiglio Superiore aveva ritenuto dovessero rimanere al loro posto per chiara fama, e cioè il Castellani e il Maiuri, altri quattro confermò di quelli per i quali il Consiglio aveva proposto di aprire il concorso; per essi in Ministro ritenne di discostarsi dal parere del Consiglio, come aveva il potere di fare, perché la legge prescrive che il Consiglio Superiore debba essere sentito, ma il suo parere non è giuridicamente vincolante. Degli altri il Ministro Molè provvide a annullare la nomina di due; altri tre furono epurati, uno collocato a riposo; e due decedettero, ma non per colpa di Molè. (*Si ride — Commenti*).

Poi venne la crisi del giugno 1946. Ma l'onorevole Molè, prima di cedere il posto al nuovo Ministro Gonella, aveva fatto varare *in articulo mortis* il decreto legislativo presindenziale 27 giugno 1946, n. 51, nel quale erano stabilite le norme per aprire gli speciali concorsi, che avrebbero dovuto servire, come si è visto, a dare una specie di sanatoria retroattiva ai professori immeritatamente nominati per chiara fama.

Poi venne il Ministro Gonella. Egli trovò la via spianata: c'erano già, per illuminarlo, i lavori di revisione compiuti dal Consiglio Superiore; c'era già una legge per aprire i concorsi, ed egli non avrebbe dovuto faticar molto ad aprirli. Invece l'onorevole Gonella ritenne suo dovere meditare sul problema; e non si può fargliene carico, perché è un problema degno di meditazione. E infatti ci meditò assai a lungo: dal giugno 1946 al febbraio 1947. Nel febbraio del 1947 agli orecchi di qualcuno del Consiglio Superiore giunse una strana notizia; che cioè il Ministro Gonella, non soddisfatto del parere negativo dato dal Consiglio Superiore, si era rivolto, per sapere se questi professori nominati per chiara fama fossero degni di restare ai loro posti per questo titolo, niente di meno che alle facoltà universitarie di cui questi professori continuavano a far parte ! Si poteva osservare prima di tutto che il parere delle facoltà non

era previsto dalla legge del 5 aprile 1945; l'articolo 18 vuole soltanto che il Ministro senta il Consiglio Superiore. Ma l'interpellare le facoltà era poi anche, nella sostanza, un ripiego piuttosto pericoloso e ambiguo, prima di tutto perché era strano che il Ministro ricorresse al parere della facoltà quasi si direbbe in appello contro il parere del Consiglio Superiore, quando invece il Consiglio Superiore è costituito, casomai, come organo di controllo e di reclamo contro i provvedimenti delle facoltà, e non viceversa. D'altra parte, i colleghi professori universitari — qualcuno c'è che mi ascolta — sanno come funzionano le facoltà: se un professore domanda pubblicamente e ufficialmente ai colleghi di facoltà che cosa pensano di lui, tutti risponderanno ch'egli è un maestro insigne nella materia che insegna. Ciò è naturale: c'è quel senso di collegianza che vieta di dare un dispiacere e di fare uno sgarbo ad uno che appartiene allo stesso consesso. Quando il Consiglio Superiore ebbe notizia di questa intenzione del Ministro Gonella, qualcuno pensò che non rimanesse che dare le dimissioni. Poiché il Ministro sente il bisogno di appoggiarsi sul parere delle facoltà, che la legge non contempla, è inutile — si disse — che il Consiglio Superiore continui a dare pareri che il Ministro dimostra di voler in blocco svalutare; ma qualcun altro, meno precipitoso, propose che prima di dimettersi una rappresentanza del Consiglio chiedesse udienza al Ministro, per esporgli il disagio in cui il Consiglio si trovava a causa della prova di sfiducia che il Ministro gli dava. E infatti, il vicepresidente prof. De Ruggiero, accompagnato da alcuni componenti, chiese di essere ricevuto dal Ministro, il quale, udite le rispettose lagnanze, rispose: « Io non ho chiesto il parere alle facoltà per sovrapporlo a quello del Consiglio Superiore. Siccome alcuni di questi professori nominati per chiara fama, furono nominati, allora, senza interpellare le facoltà, ho creduto opportuno, per completare l'incartamento di ciascuno di loro, procurarmi oggi il parere della facoltà che avrebbe dovuto esserci fin da allora. Poi ne terrò quel conto che crederò; ma, si intende, senza venir meno alla dovuta considerazione del parere del Consiglio Superiore che prescrive la legge; e non ho davvero intenzione di negare la grande autorità che deve avere sulle mie decisioni il parere del Consiglio Superiore ». Così quelli che erano andati a esporre al Ministro il loro stato di perplessità uscirono da quel colloquio tranquilli e soddisfatti, riferendo al Consiglio Superiore, che attendeva, la risposta del Ministro. In seguito a tali assicurazioni date dall'onorevole Gonella, il Consiglio superiore votò allora, il 20 febbraio 1947, il seguente ordine del giorno:

« Il Consiglio Superiore della pubblica istruzione, avendo dato incarico al proprio Presidente e ad alcuni suoi componenti di esprimere all'onorevole Ministro della pubblica istruzione il disagio in cui il Consiglio stesso si trova per il fatto che le sue proposte relative all'applicazione dell'articolo 81, dopo essere state per varie vie rese pubbliche ed essere esposte a recriminazioni e a censure di parti interessate, hanno continuato e continuano a rimanere come inesistenti negli uffici ministeriali; considerato che tale disagio è stato recentemente aggravato dal fatto che una circolare ministeriale richiede a talune facoltà di pronunciarsi sulla posizione di professori nominati in virtù del detto articolo, per i quali mancava all'atto della nomina il debito parere, qualunque esso sia, di una facoltà non può concorrere a modificare o annullare il giudizio già espresso dal Consiglio Superiore che, tra le sue specifiche funzioni, ha precisamente quella di controllare le deliberazioni delle facoltà in materia di nomina e di trasferimenti; osserva inoltre che la mancanza di una proposta di facoltà precedente relativa a nomina di « alta fama » aggiunge alle altre una nuova ragione di annullamento che può essere sanata da una deliberazione successiva.... udito l'esito del colloquio ed ascoltati gli affidamenti dati dall'onorevole Ministro, il quale ha spiegato che la circolare ministeriale ha semplice scopo informativo ed ha riconfermato la sua fiducia nell'opera del Consiglio, fa voti che non abbia a mancare il giusto riconoscimento a questa opera veramente moderata ed equamine da esso compiuta con senso di responsabilità ».

Questo ordine del giorno fu comunicato al Ministro. Ma dopo questo episodio, che cosa è avvenuto di nuovo alla fine di aprile ? È accaduto che il Ministro, seguendo a puntino i compiacenti pareri delle facoltà e dimenticando in pieno il parere del Consiglio Superiore che pure aveva promesso di voler tener nel giusto conto, ha riconfermato senz'altro in cattedra,

per titolo di chiara fama, venti di quei professori che il Consiglio Superiore aveva ritenuto immeritevoli di rimanervi per questo titolo. (*Commenti a sinistra — Interruzione dell'onorevole Lussu*).

CALAMANDREI. Amico Lussu, io non credo che si tratti di camorra....

LUSSU. Camorra di « chiara fama ».

CALAMANDREI. Credo che si tratti piuttosto di un errore fatto in buona fede da un Ministro il quale ha il desiderio, giustificabile in chi vuol viver tranquillo, di contentare tutti, di non farsi dei nemici....

È evidente che il doversi presentare in concorsi sarebbe stato, per questi venti valentuomini, una fatica ed un disagio: riconfermarli per chiara fama senza bisogno di concorso era certo per essi più comodo. Il Ministro ha ritenuto che si dovesse evitar loro anche questa scomoda sanatoria del concorso. Ma il grave, badate, è il modo, è la forma con cui il Ministro prese questi provvedimenti.

Io ho qui il testo di una delle lettere colla quale il Ministro ha informato la facoltà della conferma data ad un professore ad essa appartenente.

La lettera dice così:

« Questo Ministero ha esaminato, in relazione al disposto dell'articolo 18 del decreto legge 5 aprile 1945, la posizione del professore Tal dei Tali nominato nel 1939 senza concorso, ai sensi dell'articolo 81 del testo unico, ordinario, ecc. ecc.; al riguardo, considerato che la nomina medesima rispondeva all'epoca in cui fu conferita e risponde tuttavia alla meritata fama conseguita dal professore Tal dei Tali nel campo della suddetta disciplima, questo Ministero, in relazione anche al parere espresso da codesta facoltà nella seduta, ecc., ritiene che nessun provvedimento sia da adottare e quindi lo riconferma ».

Questa lettera si presta alle seguenti osservazioni: la legge del 1945 vuole, come stabilisce l'articolo 18, che questi provvedimenti siano presi dal Ministro « sentito il Consiglio Superiore ». Ora nella formula qui usata dal Ministro non risulta che il Consiglio Superiore sia stato sentito. Il Consiglio Superiore è stato dimenticato, è stato sotterrato. Al posto del Consiglio Superiore si sono poste le facoltà. D'altra parte il testo unico sull'istruzione superiore, all'articolo 81 esige, per procedere ex novo ad una nomina per chiara fama, il parere favorevole del Consiglio Superiore con una maggioranza qualificata di due terzi. Qui invece c'era, sì, il parere del Consiglio Superiore, dato all'unanimità o quasi, ma in senso contrario! (*Applausi a sinistra*).

Ma la cosa anche più grave è questa. Si sarebbe capito che il Ministro, dissentendo (come aveva il potere di dissentire) dal parere del Consiglio Superiore, si assumesse la responsabilità di riconfermare i professori ai loro posti, nonostante il parere contrario del Consiglio Superiore, e che adottasse come motivazione di questa riconferma qualche argomento che non avesse nulla a che fare colla chiara fama: come se avesse detto, ad esempio, che pur mancando il requisito della chiara fama, questi professori si erano rivelati buoni insegnanti, e meritavano per questo di esser lasciati in cattedra. Ma la cosa più grave, invece, è stato proprio che questa riconferma sia decretata sul titolo della chiara fama, coll'affermazione che questi professori non solo quando furono nominati da De Vecchi e Bottai, ma ancor oggi hanno questa eccezionale qualità di maestri insigni che li mette al disopra di tutti gli altri! Voi ricorderete, colleghi universitari, che una cinquantina di anni fa c'era una categoria di professori chiamati « baccelliani », immessi senza concorso nelle università italiane dal Ministro Baccelli. Essi erano in verità assai poco stimati. Quando si diceva che un professore era un baccelliano, tutti si mettevano a ridere. Sotto il fascismo i Ministri De Vecchi e Bottai crearono a loro volta la categoria dei professori « devecchiani » e « bottaiani ». Si sperava che, finito il fascismo, il Ministro Gonella sentisse la necessità e il vanto di abolire queste categorie e di restituire a tutti i professori la stessa dignità di insegnanti nominati per regolare concorso. Invece Gonella ha voluto creare, sempre per il gusto di acquistarsi amici da tutte le parti, i professori « gonelliani ».

Ora, amico e collega Gonella, questo giova alla scuola? A chi giova? Alla scuola no di

certo, perché questi professori ritornano all'università trionfanti, dicendo ai colleghi che, poveretti, hanno seguito la via trita del concorso: Ecco, non solo non ci hanno mandato via, ma Gonella ha riconosciuto che noi siamo grandi uomini con valore retroattivo: di fronte a voi che avete vinto il concorso e che per questo siete professori di qualità scadente, noi siamo veramente i maestri insigni!

Questa sperequazione fra due categorie di professori non giova alla scuola....

LUSSU. Giova alla democrazia cristiana! (*Rumori al centro*).

PRESIDENTE. Onorevole Lussu, per favore, non interrompa.

TONELLO. Vogliono l'università cattolica.

CALAMANDREI. Arrivati a questo punto, il professore De Ruggiero, vice presidente del Consiglio Superiore, dette le dimissioni, e per solidarietà con lui, sui 36 professori ed uomini di cultura che compongono il Consiglio Superiore, si dimisero dopo di lui altri ventiquattro, tra i quali (e questo dimostra all'amico Lussu, che è maldicente e malizioso, che qui non c'entra la Democrazia cristiana), tra i quali, l'amico e collega Colonnetti, che è democratico cristiano, il professore Jemolo, e Alessandro Casati e Zanotti-Bianco e Pancrazi e Mattioli ed altri ancora ai quali non si può certo far rimprovero di faziosità e di anticlericalismo. A questo punto, di fronte a un episodio così grave, e che il Ministro avrebbe dovuto sentire il dovere di risolvere in qualche modo, che cosa fa l'onorevole Gonella? Nulla: tace. Non si scrolla. I dimissionari, cominciando dal professore De Ruggiero, che pure è quell'insigne maestro che tutti conoscete, non sono riusciti a sapere se le loro dimissioni erano giunte a destinazione e se erano state accettate. Siffatto comportamento sdegnoso del Ministro può anche avere una spiegazione nei confronti dei professori universitari, di fronte ai quali può darsi che il Ministro si illuda di essere — a ragione o a torto — una specie di superiore gerarchico (*Commenti a sinistra*), non tenuto a dare atto di queste dimissioni ai suoi ribelli subordinati... Ma, di fronte ad uomini al di fuori della scuola, come Zanotti-Bianco, Pancrazi e Casati, che per due anni hanno dato il loro contributo a un'opera delicata e incresciosa e che per questo hanno ben meritato del Paese, sembra che l'onorevole Gonella avrebbe dovuto sentire il dovere di buona creanza di mandare ad essi, al momento in cui si allontanavano dall'ufficio onorevolmente tenuto, un ringraziamento e un saluto. Sarebbe bastato un semplice biglietto di cortesia: se non voleva farlo il Ministro, poteva dar l'incarico a uno dei suoi segretari. Si sa che l'onorevole Gonella di segretari ne ha più di uno.... (*Si ride*).

Viceversa l'unica risposta alle dimissioni è stata lo squillo del *Notiziario della scuola e della coltura*, che indice le elezioni del nuovo Consiglio Superiore per il 25 di luglio.

Vi ho già detto che questa mia interpellanza vuol essere una prefazione a quello che vi diranno altri colleghi sull'altra interpellanza, che riguarda, per l'appunto, il decreto di urgenza approvato dal Consiglio dei Ministri del 25 giugno, promulgato il 30 giugno, pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale* dell'11 luglio, entrato in vigore dal 12 luglio, che riforma in maniera radicale l'ordinamento del Consiglio Superiore e indice la elezioni per il 26 luglio. Mi permetto di fare due o tre osservazioni finali su questo provvedimento, che, se è esatto quel che si sente dire, anche al Consiglio dei Ministri è stato portato in modo un po' strano: pare che non fosse neanche all'ordine del giorno della seduta del 25 giugno e che gli altri ministri e lo stesso Presidente del Consiglio non ne fossero stati informati, che non fosse stato sentito il Consiglio di Stato, e che non fosse stato interpellato prima, per dare la sua adesione, neanche il Ministro del tesoro. Ma questo sono *interna corporis* che non ci riguardano....

GONELLA, *Ministro della pubblica istruzione*. Non sono notizie esatte.

CALAMANDREI. Ammettiamo pure che non siano esatte. Quel che è esatto è che il decreto è stato pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale* dell'11 luglio e che in un suo articolo è detto che entrerà in vigore dal giorno successivo alla pubblicazione, cioè il 12 luglio. Orbene, fin dal 1° luglio, cioè dodici giorni prima della pubblicazione di questo decreto, il *Notiziario* che porta appunto la data del primo luglio non solo conteneva il testo di questo decreto non ancora ufficialmente pubblicato ed entrato in vigore, ma altresì pubblicava, in esecuzione di tale decreto, una « ordinanza » ministeriale che indice le elezioni per il 26 luglio, ed un'altra « ordinanza »

che detta una serie di disposizioni sul modo con cui si dovrebbero svolgere le elezioni del nuovo Consiglio. Questa seconda ordinanza, fra l'altro, stabilisce che il voto è obbligatorio e che i professori di Università, di scuole medie ed i maestri che non vadano a votare il 26 luglio, ne risentiranno conseguenze sulla carriera. (*Commenti a sinistra*). L'articolo 24 dell'ordinanza ministeriale dice infatti: « Il voto è individuale e segreto, in considerazione del dovere morale di cooperare alla costituzione dei supremi Consigli della scuola. Le autorità terranno conto, nelle note informative, della mancata pertecipazione ». (*Commenti a sinistra*).

Una voce a sinistra. Questo è fascismo !

CALAMANDREI. Così, con questi singolari provvedimenti, il ministro Gonella ha dato prova di notevoli facoltà profetiche, che gli hanno permesso di dettare il 1° luglio norme esecutive di una legge che nascerà soltanto il 12 luglio; è stato più bravo dei famosi pompieri di Marsiglia, così solleciti e pronti che sempre arrivano sul posto dell'incendio cinque minuti prima che scoppiasse (*Si ride*). Ora, su questo decreto, nato in maniera così precipitata, si possono fare, sotto l'aspetto strettamente legale e giuridico, le seguenti osservazioni. Prima di tutto: il vecchio Consiglio Superiore è vivo o è morto ? Che ne è successo ? Questo Consiglio, per un decreto dello stesso Ministro Gonella, aveva avute prorogate le sue funzioni, che dovevano durare, secondo la legge, fino a sei mesi dopo la cessazione dello stato di guerra, di un altro anno ancora, e quindi dovevano terminare il 31 ottobre dell'anno corrente.

GONELLA. *Ministro della pubblica istruzione.* Il testo dice: « Fino a contraria disposizione ». (*Ilarità a sinistra*).

CALAMANDREI. Si lasci servire, onorevole Gonella: « Fino a contraria disposizione » dice il decreto; ma la contraria disposizione non c'è, perché nessuna disposizione di questo testo è contraria alla permanenza in funzione del vecchio Consiglio fino alla data prestabilita.

GONELLA, *Ministro della pubblica istruzione.* Legga l'ultimo capoverso dell'articolo 25.

CALAMANDREI. L'articolo 25 dice: « Ogni altra disposizione contraria al presente decreto è abrogata ». Ma veda, onorevole Gonella, che il Consiglio Superiore rimanga in vita fino al 31 ottobre non è una disposizione contraria alle disposizioni del nuovo decreto, perché, anzi, sarebbe logico che il vecchio Consiglio rimanga in vigore fino alla sua scadenza prestabilita e che questo nuovo Consiglio che ella farà eleggere (e sarebbe stato bene che per i metodi di elezione ella avesse prima interpellato l'Assemblea Costituente) entri in vigore il 16 ottobre. Non vedo nessuna disposizione contraria a questo e quindi ritengo che questo Consiglio, che nessun provvedimento ministeriale ha sciolto, composto di questi consiglieri dimissionari, ai quali nessuno ha scritto un bigliettino per dir loro se le loro dimissioni erano state accettate, sia tuttora giuridicamente vivo: e se ella, onorevole Gonella, lo vuole ammazzare prima della scadenza, sarà bene che ce lo faccia sapere.

La seconda osservazione è questa: il Ministro della pubblica istruzione crede veramente che la materia del Consiglio Superiore dell'istruzione sia una materia da potersi regolare mediante un decreto di urgenza ? Voi dite di sì, io dico di no. Se guardate il progetto di Costituzione, vi accorgerete come sia difficile dire quale materia sia costituzionale e quale non sia.

Abbiamo ascoltato in quest'aula Vittorio Emanuele Orlando insegnarci che in realtà non si può dare una definizione assoluta della materia costituzionale.

Di volta in volta si considera materia costituzionale quella che in altri tempi poteva non esserlo. E se si vuol formulare una regola di valore meramente scolastico potremo dire che materia costituzionale è quella che attiene ai supremi organi dello Stato, quelli che esercitano i tre poteri della sovranità, legislativo esecutivo e giudiziario.

Ora, nel progetto di costituzione che stiamo discutendo, vi sono due articoli, 92 e 93, i quali regolano per l'appunto alcuni casi di organi consultivi, come il Consiglio economico nazionale, (che è organo di consulenza del Parlamento), il Consiglio di Stato (che è organo di consulenza giuridico-amministrativo); ed io ricordo che, in sede di seconda Sottocommissione, qualcuno aveva proposto di menzionare in quelle disposizioni anche il Consiglio Superiore di istruzione che è organo della stessa natura. Ma poi si è ritenuto che non fosse il

caso di parlarne dato che esso era già regolato da una legge apposita che si può ritenere di natura costituzionale.

Dunque, nonostante il contrario parere dell'onorevole Ministro Gonella, ritengo che qui egli abbia legiferato di urgenza in una materia che non era di competenza del Governo e che era in ogni caso riservata all'Assemblea: e che quindi questo provvedimento, trionfalmente pubblicato sul *Notiziario*, sia, al pari di quei provvedimenti che hanno riconsacrato la « chiara fama » dei professori senza menzionare il contrario parere del Consiglio Superiore, sia un provvedimento illegittimo e nullo, che alla prima occasione potrà essere annullato, se qualcuno si troverà interessato ad impugnarlo, dal Consiglio di Stato. E sarebbe certo più utile rimediar subito a queste manchevolezze, prima che esse possano diventare motivo di impugnazione per gli avvocati.

Un'ultima considerazione. Le elezioni sono state fissate per il 26 luglio; ma i professori e i maestri, in quella data, sono già legittimamente in vacanza. Voi sapete che i professori sono povera gente: uno dei pochissimi vantaggi che essi hanno, nei confronti di altri impiegati assai meglio retribuiti, è quello di potersi godere in pace i due mesi delle vacanze, lasciate ad essi per meditare serenamente sulla loro miseria. Come volete pretendere che la loro tranquillità sia quest'anno interrotta per queste precipitate elezioni indotte di sorpresa durante la canicola ? (*Proteste al centro*).

Una voce a sinistra. Sono professori di chiara fame !

CALAMANDREI. Si dice: ma c'è l'urgenza, vi sono provvedimenti non differibili per il compimento dei quali è necessario un Consiglio Superiore in funzione. Ma il Consiglio Superiore c'è, onorevole Gonella: ed è quello che ella ancora non ha sciolto. Io sono sicuro che, se ella si rivolgesse con educazione a quei valentuomini che le hanno mandato le loro dimissioni e li pregasse di rimanere in carica per tutto il tempo necessario a sbrigare le pratiche urgenti, essi hanno talmente a cuore le sorti della scuola che rimarrebbero in ufficio nonostante il loro dissenso.

Nulla giustifica quindi tanta precipitazione che fa venire in mente i peggiori sospetti di natura elettorale: il nuovo Consiglio potrà entrare in carica il 16 ottobre, eletto secondo la legge che l'Assemblea potrà discutere ed approvare prima di allora.

E poi c'è ancora da fare un rilievo, in verità assai grave. Il vecchio Consiglio Superiore, quello che, secondo me, è ancora in carica, aveva, per la legge del 5 aprile 1945, due missioni particolarmente delicate da assolvere: quella di dare il suo parere sugli annullamenti delle nomine per chiara fama (e avete sentito che cosa è accaduto) e quella di rivedere i concorsi impugnati da coloro che non avevano potuto prendervi parte, dal 1935 in avanti, o per ragioni politiche o per ragioni razziali.

I concorsi impugnati per tali motivi sono, se le mie notizie sono esatte, quasi centocinquanta. Ora questi ricorsi attendono la loro soluzione: ed era il vecchio Consiglio che doveva occuparsene. Ora ella deve sapere, onorevole Ministro, che per ciascuno di questi concorsi impugnati ci sono tre professori in cattedra, i tre ternati del concorso, i quali hanno evidentemente interesse a che la revisione non abbia luogo, perché potrebbe darsi che dalla revisione risultasse che alcuno dei vincitori debba esser messo fuori terna e che al suo posto si metta, come più meritevole, colui che allora fu escluso per ragioni politiche o razziali.

Centotrenta o centoquaranta concorsi, dunque, che, moltiplicati per il numero dei ternati, portano a far ritenere che nelle elezioni del nuovo Consiglio Superiore ci stanno quattrocento o cinquecento professori interessati a eleggere un Consiglio che non prenda sul serio le revisioni dei concorsi, che le ostacoli e le renda illusorie.

Ci possono essere poi i componenti delle Commissioni giudicatrici che allora talvolta si prestarono a queste esclusioni basate su ragioni politiche o razziali; e può darsi che anche tra loro ci siano molti interessati a evitare la revisione dei concorsi. Insomma, in un corpo elettorale di poco più di mille votanti, quanti sono i professori universitari, potranno esserci settecento o ottocento votanti che avranno qualche ragione personale per non votare serenamente.

Insomma se la revisione dei concorsi sarà demandata a questo nuovo Consiglio, si avrà, anche se il Ministro non l'ha voluto, il gravissimo inconveniente di far nominare i giudici dai giudicabili. Onorevole Gonella, evitiamo questa enormità! Dandole questo consiglio per suo bene, io vorrei sperare di avere maggior fortuna di quella che ha avuto il Consiglio Superiore quando le diede, sempre per suo bene, quei pareri, di cui ella si è ostinato a non tener conto. (*Vivi applausi a sinistra*).

PIERO CALAMANDREI

---

[1] Dopo l'interpellanza del Calamandrei, ne fu presentata un'altra, a firma degli onorevoli Ferdinando Bernini e Tristano Codignola, che più precisamente concerneva il progetto di legge relativo alle elezioni del nuovo Consiglio Superiore. Il 24 luglio l'on. Ferruccio Parri ed altri presentarono una mozione di sfiducia contro il ministro Gonella, la quale fu approvata dalla maggioranza della Assemblea Costituente. In favore di essa parlò anche Benedetto Croce.

In quella mozione il ministro era invitato: 1) a rinviare le elezioni, e queste furono rinviate *sine die*; 2) a ritirare il progetto di legge relativo alle stesse elezioni, ed esso fu ritirato; 3) a riprendere contatto coi dimissionari per il disbrigo degli affari in corso di ordinaria e urgente amministrazione. A questo proposito, il ministro, dopo aver invano tentato di ottenere un parere favorevole dal Consiglio di Stato — che invece lo dette a lui contrario — dovette richiamare i dimissionari.

Questi si sono riuniti il 15 ottobre ed hanno votato il seguente o. d. g.:

« I componenti del C. S., che fin dall'aprile scorso hanno rassegnato le loro dimissioni per solidarietà col proprio Vice Presidente prof. De Ruggiero, e che costituiscono la maggioranza del Consiglio stesso (ventiquattro su trentasei);

Invitati dall'on. Ministro a prender parte alla sessione del C. S. indetta per oggi 15 ottobre 1947;

Considerando che permangono immutate, ed anzi aggravate, le ragioni per le quali furono presentate le suddette dimissioni, dato che l'on. Ministro, dopo l'invito rivoltogli dall'Assemblea Costituente — con la mozione approvata il 24 luglio u. s. — di risolvere la vertenza col Consiglio Superiore, non solo non ha modificato i provvedimenti con i quali ha confermato, contro il parere dello stesso Consiglio e con procedimento arbitrario ed illegale, le nomine a professore universitario per « chiara fama » disposte dal cessato regime fascista, ma ha lasciato impregiudicate quelle nomine che erano ancora rimaste in sospeso, dimostrando in tal modo di voler continuare, con palese violazione del metodo democratico, nell'atteggiamento — da lui tenuto per il passato — di sfiducia e di aperta noncuranza nei confronti del vecchio Consiglio, nonostante che l'Assemblea Costituente l'abbia costretto ad accorgersi dell'esistenza del medesimo;

Considerato d'altra parte, che in conformità di un principio generale del diritto, recentemente richiamato dal Consiglio di Stato in sede consultiva, il C. S. è rimasto e rimane in carica, nonostante le dimissioni della maggioranza dei suoi componenti, fino a che non entrerà in funzione al suo posto un nuovo Consiglio costituito a norma di legge;

In seguito al voto dell'Assemblea Costituente ed in considerazione degli interessi di coloro che si troverebbero danneggiati se la interruzione dell'attività del Consiglio dovesse ancora protrarsi;

Mentre mantengono e confermano le proprie dimissioni a tutela della serietà degli studi e della loro dignità, si dichiarano disposti a aderire all'invito del Ministro per l'esaurimento degli affari in corso di ordinaria ed urgente amministrazione ». (N. D. R.).

POLITICA E CULTURA

Si viene svolgendo una interessante polemica su questo tema di « politica e cultura », sulle colonne del *Politecnico*, e poiché gli uomini di educazione « borghese » sono diffidentissimi nei riguardi di *Politecnico*, *Rinascita*, *Società* e non leggono quelle riviste, noi che siamo attenti lettori della *Civiltà cattolica* e di *Humanitas* e non abbiamo scrupolo a leggere quelle riviste comuniste, che sono delle meglio fatte (particolarmente l'ultima delle tre) nella nostra itala repubblica, ci sobbarchiamo a far da tramite, e a riferirne qui ai nostri lettori. Non vogliamo con ciò rendere un servigio ai comunisti, ma soltanto alla spregiudicata intelligenza « sociale »,

come in altre occasioni non abbiamo voluto certo rendere dei servigi al padre Domenico Mondrone della S. J. o a don Giulio Bevilacqua della « Morcelliana » di Brescia. Soltanto noi non dissimuliamo la nostra soddisfazione, « giubilo » e « fervore » direbbe don Giulio Bevilacqua, quando cogliamo alcuni persistenti segni della religione liberale in alcuni che si professano marxisti: molti più rari noi cogliamo di tali segni, *di rado se ne coglie*, nei due reverendi padri di sopra citati, ma restiamo fedeli lo stesso al nostro metodo liberale, cioè, siamo sempre disposti a far credito ai « cervelli » quando ci sono, allo « anime » come dicono loro, al di là della « setta ».

La polemica del *Politecnico* si svolge tra Elio Vittorini (di cui riferimmo nel fascicolo di luglio alcune leali e ferme confessioni), e il giovane Fabrizio Onofri, che parla in nome di una logica più stretta di partito (cfr. *Politecnico*, n. 36, settembre 1947). Se i due contendenti non se ne avessero a male, direi che Elio Vittorini discorre ancora da « crociano » e Fabrizio Onofri discorre invece in termini di pretto « gentiliano ». Poiché nella vertenza ideologica di questi comunisti è ancora in giuoco la vecchia polemica che, almeno dal '22 al '32, noi più vecchi conducemmo con gli Ugo Spirito, gli Arnaldo Volpicelli, i Carmelo Licitra e gli Ugo Redanò (chiedo venia al lettori, se qualcuno di questi nomi è caduto dalla loro memoria: erano tutti dei fanatici « gentiliani », teorizzatori convinti dello Stato etico che, me ne ricordo ancora, coincideva qualche volta con lo stato di famiglia; teorizzatori anche di un concetto di « cultura » analogo a quello sostenuto oggi da Fabrizio Onofri con geometrica e misurata eloquenza). Leggendo anzi questo articolo dell'Onofri, mi sono domandato perché la filosofia del Gentile non viene rimessa in onore dai comunisti che ne ripetono, senza dirlo o saperlo, alcuni filosofemi, e mi sono domandato perché i « gappisti » di Firenze dovevano assassinare il filosofo di Castelvetrano, che poi non era un cattivo uomo, e in politica come in arte era soltanto un ingenuo, se oggi alcune delle sue proposizioni ritornano a fermentare e a vigoreggiare nel cervello di alcuni compagni del loro partito. Caino che uccide Abele forse perché gli somiglia troppo ?

Per togliere una apparenza di scandalo a queste mie affermazioni, dirò che io trovo naturalissimo e legittimo questo reticente « gentilianesimo » di alcuni comunisti: il Gentile è il Carlo Marx della destra hegeliana, e il Marx è il Giovanni Gentile della sinistra hegeliana. Entrambi discendono dall'alvo della filosofia dell'Idea; però è ovvio che si tratti di consanguinei, di fratelli nemici, se si vuole, ma fratelli. E però il sangue, lo stesso sangue, lo si porta dovunque si vada, comunque si sia vestiti, o in camicia nera o col drappo rosso. Il « crociano » Vittorini distingue tra politica e cultura, il « gentiliano » Onofri annulla tale distinzione:

> A te è sfuggito appunto — dice con dolcezza comunistica l'Onofri al Vittorini (quella dolcezza comunistica che, se non vanno errate alcune mie supposizioni psicologiche, può essere la dolcezza propria di certi aguzzini silenziosi) — che la politica non solo produce cultura, non solo può essere « messa in moto » da una determinata cultura, ma è sempre *anche* cultura, è cultura che si muove. Ti è sfuggito che il movimento operaio è sempre anche, e in se stesso, movimento culturale, ossia non solo si accompagna, produce e risente di un movimento culturale, ma lo è. Ti pare che la storia di cento anni di socialismo sia solo storia di lotte politiche, di lotte e di conquiste sindacali, e non anche storia di lotte e conquiste culturali ? Di più: ti pare l'aver conquistato il diritto di sciopero, le 48 e poi le 40 ore settimanali, il diritto all'assistenza ecc., non sia aver conquistato, e non solo agli operai ma a tutti gli uomini, un nuova coscienza dell'uomo, ossia aver compiuto una conquista anche culturale ?

A noi ci verrebbe voglia di chiosare, come il giudice manzoniano, che l'Onofri ha ragione. Analoghe proposizioni avevamo ascoltato dalla bocca di Giovanni Gentile, a cui noi abbiamo voluto sempre un gran bene nonostante l'opposizione degli umori e delle idee, e più decisamente analoghe proposizioni abbiamo sentito recitare dagli Ugo Spirito e compagni, contro noi « poveri crociani », reclusi ancora in un concetto aristocratico ma umbratile di cultura, letterati puri, sequestrati nel circolo dei nostri sogni, che non volevamo intendere quale nuova cultura si sprigionava dalle quadrate legioni di Mussolini e dai palinsesti delle masse che si adunavano in Piazza Venezia.

Se io dovessi indicare un maestro diretto e prossimo dell'Onofri, poiché desidero lasciare

in pace l'ombra di Giovanni Gentile che ebbe sempre una forte venatura di crocianesimo e di umana temperanza, dovrei dirlo creatura mentale di Ugo Spirito: che è il cervello più consequenzario che oggi esiste in Italia, un asceta disinteressatissimo delle sue astrazioni mentali, delle sue premesse, maggiori e minori, e delle sue conclusioni sillogistiche. Un rigore formale e scolastico da far paura: io non lo vorrei mio giudice in un tribunale speciale. Senza esserne certo biograficamente, io raggruppo l'Onofri ed altri giovani comunisti di Roma sotto questa insegna « ugospiritiana », e penso che questi giovani comunisti possano avere avuto fortuna fin dal '44 nel loro partito, perché ai reduci dall'esilio, dopo la liberazione, deve aver fatto una certa impressione la loro formale attrezzatura mentale che a noi richiama invece giochi dialettici pericolosi di più bassi tempi. S'intende bene, che come non ho amato Ugo Spirito, pur nella sua purezza, e disinteresse di uomo, quando egli faceva il « loico » del fascismo, così non riesco ad amare questi loicizzanti comunisti, suoi scolari nella mente se non nella carne; e poiché, per il senso della *mèdietas* storica e del particolarismo critico mi preme che tutti gli aderenti del partito comunista non somiglino all'Onofri e compagni, io mi distinguo per mio conto in quel partito gli uomini della corrente crociano-marxistica alla Gramsci e quelli della corrente cavourriana-giolittiana-marxistica alla Togliatti, con cui posso discorrere ed affiatarmi. Per gli altri invece penso a certi terribili frati dipinti dallo spagnolo Zurbaran o a quelli descritti dal Colletta, che assistevano i condannati negli autodafè: ahi questi frati dommatici, scolastici, disumani, dal cappuccio abbassato, dai capelli corti e dalla fronte bassa di una o due dita, non vogliono dunque finire nel mondo ? Quali nuovi roghi essi ci apparecchiano ? E mi conforto pensando che possano essere soltanto dei letterati-esteti, degli astrattisti, dei seguaci di una moda, che, come ieri furono ermetici o gidiani, così oggi sono, anzi fanno i « comunisti ». Ieri abbiamo avuto l'estetismo della pederastia, oggi siamo passati all'estetismo della fronte bassa e tenebrosa. Oh il tempo spiani ed allarghi la loro fronte e rialzi i loro frateschi cappucci, e allora forse ci indurremo a credere che essi abbiano un qualche ingegno !

Ma risponde Elio Vittorini:

Non ho sostenuto che la cultura sia libera dalle condizione generali di civiltà in cui il mondo, a un momento dato, si trova. Parlando della necessità di un'autonomia della cultura ho solo espresso la mia preoccupazione di vedere attuata una politica culturale che rendesse impossibile la ricerca di *pionieri*. Un conto è che una grande o piccola parola nuova risenta nella sua elaborazione di tutto quello che accade, un altro conto è che si penetri nel suo processo di elaborazione per portarla a risentire *in senso politico* di tutto quello che accade. Tu ti limiti a dire, è vero, che politica è anche cultura. Ma poi reagisci alle mie limitazioni del concetto di politica come se intendessi dire, piuttosto, che *solo la politica è cultura* (o solo la coscienza politica è coscienza). È a questo che io mi oppongo e per questo trovo di somma importanza una distinzione fra politica e cultura. Oppure dovrò dire che non merita d'esser chiamata politica la politica di chiunque, per esempio, ritenesse possibile lo sbarazzarsi di un valore culturale con un falò di libri su una piazza. Ora tu stesso non sei molto lontano da un simile tipo di giudizio dove tratti di Hemingway come ne tratti, e dove fai un fascio solo di Camus, Sartre, Koestler e Gide. Non ti accorgi che tu porti il tuo giudizio esclusivamente sulla definizione politica che si può dare dei significati politici espressi nella loro opera ? Socialdemocratico, allo stesso modo può essere chiamato persino Gorki. E mettere un Koestler, che ha solo preoccupazioni di propagandista politico, sullo stesso piano di un Gide che ha soprattutto delle preoccupazioni umane, con meriti infiniti di arricchimento della coscienza umana, conferma appunto che tu attribuisci un valore di progresso solo a quanto si manifesta sotto l'aspetto politico del progresso. C'è anche il rischio di un'alienazione « par la politique », mio caro Fabrizio, e io vorrei che tu lo riconoscessi. Poiché spetta proprio agli uomini come te di preparare invece quel lavoro critico per cui un Gide sia reso politicamente innocuo e possa nello stesso tempo restare poeticamente acquisito.

Anche per queste affermazioni del Vittorini, come il giudice manzoniano ricordato di sopra, vorrei concludere che l'opponente ha ragione; ma, per essere sinceri, il mio pur antico fianco tutto ver lui si piega per impetuoso consenso, ma debbo contenermi perché questi giovani comunisti sono tutti misurati e dolci quando discutono, e io non vorrei apparire un uomo troppo passionalmente antiquato, e d'altra parte non vorrei nuocere troppo ad Elio Vittorini, mostrandomi suo partigiano, e per ciò stesso facendolo passare nella schiera degli uomini antiquati.

Ma mi limiterò ad osservare che la discussione fra i due compagni verte su un problema secolare sempre rinascente, e che è la mollà del progresso di ogni civiltà: l'uno, l'Onofri, guarda al lato ecclesiastico, parrocchialistico, clericale, della cultura, cioè alla cultura come costume stratificato, e l'altro guarda alla cultura cone creazione di idee che pensano a stratificarsi nel costume da sé, slancio vitale, e invoca il rispetto per l'originalità del singolo uomo, il quale, naturalmente, non nasce come un fungo ma è tutto un compendio di storia, della storia sua contemporanea. Invero, per evitare distribuzioni odiose e presuntuose di « ragione » e di « torto », ciascuno di noi deve confessare a se stesso che l'uomo pensante è nei suoi vari momenti Piero degli Onesti, detto altrimenti Pietro peccatore o san Pier Damiano, che lievemente passava caldi e geli sul gibbo di Catria, solamente con cibi di liquor d'olivi, ed è al tempo stesso Domenico di Calaguera, detto altrimenti san Domenico di Guzman, che si nutriva volentieri di pernici e di vino buono e volentieri, con quel buon sangue nelle vene, correva negli sterpi eretici a percuotere. O santa e dolorosa penitenza quotidiana, che ci fa trapassare irrequietamente dalla cappella di san Pier Damiano alla cappella di san Domenico, e senza trovar mai requie! Il guaio comincia quando uno si specializza troppo e si meccanizza, facendosi partigiano o dell'uno o dell'altro santo, giacché i « professionali », gli « specialisti » di una disciplina sono dei pedanti senza ingegno, che vengono rapidamente a noia. Gli anacoreti che fanno sempre gli anacoreti e i catechisti che fanno sempre i catechisti sono uomini inutili o pericolosi alla civiltà umana.

Oggi che, dopo Croce e Gentile e altri minori, non abbiamo nelle schiere juniori filosofi in Italia, ma soltanto degli apostoli, degli illuministi, dei confessori, che predicano assai bene dai loro pergami o dalle tribune, ma che sono persone criticamente ottuse o almeno inadatte alle « cattedre » di accademica e ormai archeologica memoria, noi, se avessimo l'autorità, vorremmo esortare i giovani alle « storie ». Ne verrebbe un rinfrescamento alla nostra cultura, e anche un certo rasseneramento nelle nostre troppo esasperate passioni politiche.

L'Onofri cita un passo di Gramsci (egli conforta sempre le sue affermazioni con citazioni dei vangeli e dei dottor magni, e ho trovato, in questo, una spaventosa somiglianza di stile con gli articoli, irti di citazioni dei sacri testi, del padre Mondrone e quelli di don Giulio Bevilacqua), che dovrebbe dar conforto alla sua tesi; ma io potrei citargli cento altri passi degli scritti di Gramsci che sono una difesa della viva originalità del singolo ingegno umano, creatore o pioniere della cultura.

Per rasserenare la discussione e ammortizzarla nel patrimonio del passato, dirò che discussioni analoghe si fecero in Italia nel 1914, quando il Prezzolini, puro catechista, fascista *avant-lettre*, o, se piace meglio, marxista all'Onofri *avant-lettre*, si fece sostenitore della necessità che l'idealismo croce-gentiliano nascesse come « idealismo militante », ed il povero Boine, che era un ingegno assai fine e spirito tormentatissimo, oppose i suoi argomenti e perfino con qualche acrimonia, e Guido de Ruggiero si affrettò a scrivere un bel volumetto in una collana del Lombardo-Radice sul *Concetto di cultura*, dove combatté con ragioni più serenamente filosofiche le pretese torbidamente prammatistiche dei Papini e dei Prezzolini e degli altri vociani.

Papini e Prezzolini (cattolici putrefatti, e però miscredenti); Ugo Spitito e compagni, (hegeliani imbalsamati, e soltanto con l'apparente beatitudine della vita); Fabrizio Onofri e compagni (marxisti di primo pelo, con un principio di arteriosclerosi mentale, malattia pericolosa quando coglie nell'età giovanile); ma forse voglio io tracciare una linea di discendenza dinastica fra questi uomini? No; riconosco per primo, e senza ironia, che essi hanno inizialmente ragione, in quanto si preoccupano di quel tanto di astratto e di segregato che può avere il concetto crociano di cultura, pur cadendo essi stessi in altre forme di astrattezza. Uomini anche benemeriti perché si fanno stimolatori di noi umbratili letterati, perché si nasca o si rinasca uomini sociali e non semplicemente uomini egotisti. E non saremo proprio noi a fare i sordi; giacché non fummo nemmeno sordi quando imperversava la polemica fascista contro i vili sedentari. *Tradizioni morali e disciplina storica* di Adolfo Omodeo e (*si licet*) l'*Elogio della polemica*, in cui ricorre tutta una sezione sugli *Intellettuali e la politica*, articoli in gran parte pubblicati nel *Leonardo* e sulla *Nuova Italia*, testimoniano che noi non eravamo

lontani da quello che altrove veniva dibattendo Antonio Gramsci e ci azzuffavano volentieri con i gentiliani puri e i mussoliniani, per una rivendicazione dell'autonomia e al tempo stesso della socialità o della democraticità della cultura.

Non diamo dunque sulla voce all'Onofri per il suo spirito apostolico e catechistico; soltanto lo esortiamo anche agli studi, e che lui ed i compagni che la pensano come lui ci facciano lavorare in buona pace, nella nostra cella, col nostro metodo. Noi lavoriamo con le finestre aperte anche quando è maltempo, sopratutto quando è maltempo. Non tirino fuori le arcadiche distinzioni fra scrittori antiquati e scrittori nuovi, tra scrittori borghesi e scrittori socialistici, tra uomini asociali e uomini sociali; sono distinzioni che ci fanno pietà, come ci facevano pietà i canoni alessandrineggianti degli *Scrittori nuovi* (1930), stabiliti, *consule Bottai*, da Elio Vittorini ed Enrico Falqui (e dove figuravano come scrittori nuovi Telesio Interlandi e Marcello Gallian), e un'altra antologia fatta con analogo gusto arbitrario, *Il Fiore della lirica italiana dalle origini a oggi* (1933), da E. Falqui e A. Capasso; quell'Aldo Capasso che oggi milita come « compagno » accanto a Fabrizio Onofri e a quell'altro luminare di Guglielmo Peirce (il Falqui, per fortuna, ha preso altra via). Noi siamo della vecchia scuola di Niccolò Machiavelli, che vestiva panni reali e curiali quando entrava a conversare con gli antichi, ma non disdegnava durante il giorno di combattere e gridare per un quattrino nelle osterie con mugnai e fornaciai: però citiamo quei nomi, che pur non significano nulla, su questa rivista di « studiosi », senza alcun disdegno accademico. Fossero Fabrizio Onofri, Guglielmo Peirce, Aldo Capasso, e altri « compagni » del loro genere, dei mugnai e dei fornaciai! Saremmo capaci, dopo averli maltrattati, anche di abbracciarli e di riconoscere che da loro ci viene l'ispirazione di una nuova cultura.

LUIGI RUSSO

ASPETTI NUOVI DELLO STORICISMO ITALIANO

La nostra storiografia storicistica non è poi quell'uniforme ed indifferenziato complesso che da taluni si amerebbe far credere, quasi una monotona ripetizione di suoni assai noti. Tutto sta ad intendervi il variare di intonazioni e di rilievi, a riuscire a cogliere nella sostanziale unità certe sfumature. E tutto questo non servendosi di casuali ed immediati riferimenti psicologici, ma cercando di notare le diversità di atteggiamento mentale ed il mutevole individuarsi dell'interesse storiografico. Certo il Croce è stato il maestro indiscusso della storiografia contemporanea, colui che le ha offerto una saldissima base metodologica ed un orientamento sicuro di ricerche, penetrando con una rispondenza più o meno fortunata e fedele fin nei più remoti sobborghi della cultura italiana. Ma però di qui ad affermare che essa è stata ed è troppo univoca e monotona nel ripetere il verbo del filosofo napoletano c'è un passaggio che va avvertito e contraddetto, se non si vuole cadere in troppo facili schematismi, scaturienti da un'osservazione superficiale ed affrettata, che si attarda, arrestandosi, alle prime generiche impressioni senza prendersi cura di sceverare pazientemente le opere dei singoli autori. Già la differenziazione politica, operatasi in seno a questo gruppo nel periodo post-fascista, può mettere sull'avviso, anche se è doveroso rilevare che, più che la causa, costituisce solo un sintomo del preesistente divario.

Nello stesso Omodeo che, come si sa, fu, in sede storiografica, rigorosamente crociano e che col Croce condivise negli ultimi vent'anni le sorti del lavoro, si può notare un interesse per la singola personalità, per il suo drammatico risolversi nella totalità della Storia, che era sconosciuto o, per lo meno, non così intensamente sentito dal maestro filosofo. Ed accanto all'Omodeo il Russo, che ha accentuato questo interesse individualistico, e delle singole personalità ha fatto l'oggetto della propria indagine, sia che si tratti di un poeta che di un critico. Non solo. Ma uno stacco ancora più deciso e pregno di significato si avverte allorché,

dagli studiosi per educazione e temperamento più vicini al Croce, si passa ad esaminare gli storici della più giovane generazione, termine che appunto si definisce come tale non solo in base ad un mero ragguaglio cronologico, quant'anche, invece, individuando una nuova disposizione ideale. Cominciò con l'opera *Del Principe di Niccolò Machiavelli* di Federico Chabod a manifestarsi un tipo di storiografia che faceva sì propri, accettandoli e ripensandoli, i termini della filosofia crociana, ma mirava a risolverli in una storia che fosse tutta storia, spoglia di ogni possibile residuo teologico o metastorico, fosse pur questo di derivazione crociana. Nasceva di qui una maggiore attenzione al particolare, che si traduceva in una affettuosa cura filologica, e la teoria della storiografia, assunta come metodo d'indagine, diveniva un semplice consiglio di orientamento, « non una chiave che si adatti indifferentemente a qualsiasi serratura, un che di inalternato, un passe-partout; ma invece un delicato strumento variabile, che deve, appunto, esser finito di adattare, nei singoli casi, dalla intelligenza e dalla sensibilità dello studioso ».

Basterà a chi desideri rendersi conto di questo mutamento, oltre che di gusti e di indagini anche, per conseguenza, di orientamenti, rileggere, insieme all'opera dello Chabod, i di poco posteriori *Prolegomeni al Machiavelli* del Russo, che con lo Chabod è in contrasto circa la legittimità di immettere o meno il pensatore in quella realtà storica sulla quale la sua speculazione politica si era travagliata e formata. E ancora, per restare allo Chabod, si può notare la sua ammirazione per il Guicciardini « storico della massima concretezza » e « politico della discrezione », la sua contrapposizione, in sede storiografica, fra « visuali storiche », « criteri di valutazione », « metodo d'analisi » e « concezioni » (quasi uno sdoppiamento fra il filosofo e lo storico), la particolare soluzione da lui data al problema del periodizzamento storiografico, il tentativo di riproporre, in sede puramente storica, quel problema della validità della *Weltgeschichte*, che il Croce aveva già filosoficamente risolto, in senso negativo, fino da *La teoria e storia della storiografia*. Se si volesse appesantire di citazioni questa semplice nota indicativa, altri esempi si potrebbero fare a proposito di storici, per ricordare solo i più noti, come Walter Maturi e Carlo Morandi, l'opera del quale ha già trovato un'adeguata spiegazione in questo senso nelle pagine di *Belfagor*.

In realtà questa diversa modulazione di interessi sottindende e postula anche una diversità di problemi filosofici o, per lo meno, un'attenta discussione su quanto il Croce ha affermato. L'acuita attenzione per il particolare, ad esempio, risponde all'esigenza di un più storicamente avvertito problema gnoseologico e può rimettere in discussione, senza per altro pregiudizialmente negarla, la validità dell'identificazione fra storia e filosofia. Ed allora, se questi spunti di discussione sono presenti nelle indagini di questi storici, perché a noi è dato rinvenirne nelle loro opere solo accenni sparsi e quasi casuali ? Certo avrà valso in essi la considerazione che, per gli studi storici, risultano di maggiore utilità le indagini accurate che le interminabili discussioni teoriche, per quanto interessanti possano essere. Per quanto un primo superficiale esame possa dare l'impressione che troppo essi si siano chiusi nel campo della pura ricerca, senza dare ascolto a quelle voci della politica che della storia costituiscono l'alimento e la radice, tuttavia questi storici (che potremmo chiamare dello storicismo tecnico, per distinguerli da quelli dello storicismo più propriamente idealistico) hanno avuto l'indiscusso merito di ampliare ed approfondire il campo d'indagine della scuola donde provengono, impedendole di chiudersi in un cerchio astratto dove all'indagine storica sarebbe spettata la semplice funzione di stare a dimostrare quanto già era stato filosoficamente conseguito.

* * *

La poesia di Dante del Croce suscitò, com'è noto, al suo apparire una larga eco di discussioni e di polemiche la cui principale caratteristica fu costituita da una nota di genericità e di astrattezza che ben si confaceva alla fase ancora dottrinale dello storicismo. Ora invece il volume del Getto *Aspetti della poesia di Dante* (Firenze, Sansoni, 1947) viene, se non a pronunciare la parola definitiva sulla difficile e delicata questione, per lo meno ad introdurre una nuova

tonalità d'accento ed anche un nuovo gusto d'impostazione. Infatti nel saggio *Poesia e teologia nel Paradiso* non si pone il rapporto fra struttura e poesia nella rigida contrapposizione dei due termini, ma invece si procede attraverso un fitto susseguirsi di notazioni particolari, basate su una salda conoscenza teologica, e, solo dopo aver così preparato il terreno, si arriva a porre la questione nei suoi termini generali.

Un atteggiamento non molto dissimile, anzi assai vicino a questo, si trova, proprio a proposito dello stesso problema, nelle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci che, come si sa, è pure l'autore di un saggio sul decimo canto dell'*Inferno*. Il Gramsci, dunque, nel dar sollecita notizia all'affettuosa cognata Tatiana del suo interesse per il canto di Farinata e della sua intenzione di volerne modificare la tradizionale interpretazione critica, portando maggiormente in luce la obliata figura di Cavalcante, non attacca di petto, pur tenendolo sempre presente, il problema relativo alla dicotomia crociana, ma lo riprende solo dopo avere svolto la sua tesi, sembrandogli che così la discussione di carattere generale abbia trovato una giustificazione ed una sicura base su cui poggiare. E dire che proprio in quegli anni il Gramsci andava senpre più precisando il suo pensiero sulla filosofia del Croce, così che sarebbe stato ben comprensibile se l'interesse metodologico si fosse mostrato in primo piano, invece di rimanere appartato, anche se operante, sullo sfondo.

A noi che non facciamo professione di studi danteschi importa soprattutto sottolineare non tanto l'importanza di questo atteggiamento rispetto al problema specifico, quanto invece analizzare le ragioni di questa affinità di posizione fra il Getto ed il Gramsci, poiché, a prima vista, non può fare a meno di sembrare strano che due uomini di opposta fede e mentalità, un cattolico e un marxista, si mostrino d'accordo nell'impostazione di un così importante problema. In realtà quest'accordo, ben lungi dall'essere una concomitanza casuale ed estrinseca, costituisce un sintomo notevole, che, a mio parere, fa ben comprendere la natura dei rapporti oggi esistenti fra i settori più avanzati e spregiudicati della cultura italiana che si riallacciano allo storicismo, al cattolicesimo ed al comunismo.

Infatti di fronte ai sintomi di sbandamento, naturale conseguenza della catastrofe, si nota una larga diffusione della coscienza storica, accompagnata dal riconoscimento di una intrinseca serietà della nostra cultura. Le riserve che da più parti su di questa si muovono non sono dettate, negli elementi migliori, da un'intenzione di astratto superamento, da una posizione rigidamente illuminista che miri a cancellare l'opera ieri edificata; anzi mi sembra che vi sia oggi in Italia un senso della continuità, che può considerarsi un acquisto dovuto alla larga diffusione della cultura storicistica. Ad essa si avvicinano sul piano culturale, su di una base di coscienza storica e di meditato lavoro, quei movimenti, cattolicesimo e comunismo, sui quali, in quanto dogmatici, lo storicismo ha fatto più volte ricadere un'assidua polemica. Questo avvicinamento non si manifesta nella forma di un'accettazione passiva ed incondizionata, ma invece in quella assai più feconda del dialogo, col quale c'è la possibilità d'intendersi, restando, in parte, ognuno se stesso.

Sarebbe un grave errore da parte dei *leaders* dello storicismo respingere con una sterile ripulsa questi giovani (poiché è soprattutto di essi che si tratta) su certe posizioni ormai superate: cattolici e marxisti portano con sé, nel discutere lo storicismo, un'intensa passione religiosa e politico-sociale che, dal punto di vista dell'indagine storica, si converte in una approfondita capacità di intendere e di sceverare, in una maggiore apertura di gusto e di sensibilità. La posizione dogmatica, concepita storiograficamente come un inalterabile dato che l'indagine deve necessariamente verificare, è, negli elementi migliori, un fatto superato e la ricerca storica si svolge, per i marxisti ed i cattolici, su di un piano autonomo e regolato da leggi sue proprie. Per questo Massimo Petrocchi nella sua opera sulla Controriforma (*La Controriforma in Italia*, Roma, A.V.E., 1947) non polemizza astrattamente, contrapponendo la sua interpretazione di cattolico all'interpretazione «laica», ma, al contrario, avverte la necessità di rimuovere la discussione sulla Controriforma dal piano filosofico e teorico, e dà al suo libro una forma antologica che col giudizio storico strettamente si lega in una reciproca e vicendevole condizionatezza. E con questo non si afferma che egli abbia operato

un netto e completo distacco dalla sua posizione religiosa, ma che, invece, queste sue convinzioni si sono convertite in una maggiore, documentata accentuazione di quegli aspetti della Controriforma a lui più vicini.

Certamente non mancano, sia in campo cattolico che in campo comunista, i sintomi del permanere della vecchia mentalità dogmatica ed antistorica, l'insofferente acuirsi polemico di certe posizioni intransigenti, come d'altra parte sarebbe ingenuo l'immaginare che questi fermenti culturali debbano presto tradursi in idillici mutamenti di strutture politiche o religiose. Ma è altrettanto certo che dal campo degli studi storici, in Italia, vanno sempre più scomparendo i numeratori delle bugie giobertiane ed i Bruti del proletariato per cedere il posto ad appassionati ma vigili studiosi.

* * *

Fra i comunisti l'espressione più seria di questa tendenza è costituita dalla rivista *Società*, che si pubblicava a Firenze da due anni a questa parte in grossi fascicoli trimestrali, ricchi di vari importanti saggi e di nutrite recensioni, e che ha sentito ora la necessità di uscire dalla fase di esperimento e di preparazione per precisare il proprio orientamento e determinare più rigorosamente il proprio contenuto. La dichiarazione, per così dire, programmatica si trova in un importante scritto che la redazione ha preposto al primo numero dell'estate di quest'anno e che si intitola: *Nuova serie*.

Gli studiosi di questa rivista affermano risolutamente di essere marxisti, ma, com'è ovvio, non possono lasciare nella genericità la loro affermazione, ed avvertono che « camuffarlo (il marxismo) da profezia o da profetismo, come si ama fare da alcune parti, è culturalmente una volgarità, semplicemente una volgarità ». Per essi invece « marxismo indica innanzi tutto un metodo di lavoro, un modo di lavorare in base a certe scoperte, e certi dati e in vista di certi fini non estrinseci e trascendenti ai primi, ma intrinseci ad essi e, quindi, alla nostra azione di uomini ». E ancora: « I nostri principî — se si devono chiamare così — non sono e non vogliono essere dei principî di carattere speculativo (come da tante parti, nella nostra cultura, vengono camuffati) bensì sono dei dati reali, delle scoperte fondamentali, di carattere puramente storico ed empirico, ed appaiono « principî » nell'altro senso solo, a chi li guarda dall'esterno, fuori del loro operare concreto, nella ricerca, nell'indagine, nell'analisi (e, correlativamente, nell'azione politica) ».

Sarebbe fin troppo facile rilevare la derivazione storica di questo marxismo e mostrare come e quanto esso sia mediato attraverso il revisionismo del Labriola e del Croce della fine del secolo scorso. Sarà invece più opportuno sottolineare che, come d'altra parte il Croce ha recentemente riconosciuto, il punto di vista di *Materialismo storico ed economia marxistica* non è rimasto definitivo e che tutto quello che di vitale c'era nella primitiva interpretazione crociana non è stato convenientemente riassorbito e rimeditato dalla nostra cultura. Troppo presto la scoperta dei « nuovi dati, delle nuove esperienze » ha ceduto il posto di fronte al primato della storiografia etico-politica, perché si possa affermare un effettivo superamento del materialismo storico. Dunque, non ostante l'innegabile mediazione storicistica, non si può parlare, a proposito di *Società*, di un marxismo d'accatto o di seconda mano, ma, al contrario, di un deciso ritorno alle origini dello storicismo, pieno di significato polemico.

Infatti essi pensano sì che la cultura storicistica sia « la parte più viva della cultura italiana », ma le muovono anche appunti e critiche perché « tale cultura ha finito per chiudersi in un limite ristretto, in un limite astratto che è poi il vecchio limite umanistico-retorico-letterario ». Mi sembra di avere mostrato che tale rilievo, se può essere ritenuto valido per taluni studiosi, non è poi estendibile a tutto il movimento; inoltre questo limite angusto, insieme ad un ristringimento dell'interesse storiografico, è stato anche una forza morale. La storiografia etico-politica, che di questo limite ha costituito la più diretta e conseguente espressione, non è stata « la forma attuale del machiavellismo », ma uno dei focolai coi quali è stato tenuto vivo il culto di certi eterni valori. Ma, fatta questa riserva,

siamo d'accordo con quelli di *Società* quando affermano che « troppi campi d'indagine, da quello della psiche umana a quello, soprattutto, dei rapporti sociali e delle strutture economiche vengono da essa (cultura) aristocraticamente forse, ma grettamente, esclusi », ed apprezziamo molto il loro programma, che crediamo di utilità universale per gli studiosi di storia: « la polemica con questa cultura non intendiamo svolgerla soprattutto o soltanto su un piano speculativo e metodologico, bensì, al contrario, lasciando questo non in disparte, ma piuttosto nello sfondo : svolgerla invece in quelle zone che essa ha trascurato e necessariamente è portata a trascurare, portandole in primo piano con scrupolo filologico e metodo analitico ».

In realtà questa dissoluzione della struttura etico-politica della storia è già una preoccupazione viva in alcuni elementi più avanzati dello stesso storicismo ed è a questi che si può riallacciare il tentativo di *Società*. Anche Delio Cantimori, per fare un esempio con lo storico più notevole della rivista, in tanto può oggi svolgere in seno al marxismo questo lavoro di indagine e di analisi in quanto, da idealista, avvertì la necessità di studiare nelle figure di eretici, politici e religiosi, i periodi di trapasso e di continuità. Ad ogni modo è merito di questi studiosi l'avere sentito che sterile ed infecondo è oggi lo scontro ideologico di concezioni opposte ed antitetiche, e che il compito veramente importante e più utile è quello di costituire una base di lavoro, perché agli uomini di tutte le fedi sia dato comprendersi e riconoscersi nella comune fatica.

ERNESTO RAGIONIERI

COMPOSIZIONE LATINA AI CONCORSI

Vedendo una recente raccolta di composizioni latine di Mogavero e Ostraccione (per la verità non priva di errori), qualcuno ha pensato che questa specie di « mille temi svolti » umilii più del necessario la categoria dei candidati a concorsi, anche col suo commerciale *index locupletissimus* delle materie « per un *rapido* e razionale riferimento ad ogni soggetto letterario e grammaticale ». Io invece ho pensato che un libro del genere sarà utile perché metterà in chiaro, anche a chi non se ne sia accorto prima, i limiti di una prova ormai priva di serio contenuto. Ancora non si arriva a una cattedra di latino senza passar per un di questi guadi o mettersi in testa o portarsi in tasca un formulario stinto di schemi retorici e di frasi fatte applicabili a quanti più autori e questioni letterarie è possibile: il tema si riduce per lo più a un arguto gioco di combinazioni di quelle frasi con le reminiscenze (o gli appunti) di storia letteraria. In ogni caso è impedito, a quelli che se ne sentano capaci, di dimostrare la loro conoscenza ed eventualmente le loro vedute originali sui moderni problemi storici ed estetici intorno alle letterature classiche. Io capisco che in certi casi — rari, rarissimi casi, com'è quello del Pascoli — un poeta moderno possa richiamare in vita il latino in quanto rispondente a certe esigenze della propria sensibilità (e proprio allora gli sarà più difficile sfuggire al rigore dei grammatici). Capisco, per tutt'altri motivi, la funzione del latino — non molto diverso in questo dell'esperanto o dal volapük — nello scambio internazionale fra i dotti per determinate questioni filologiche, come quelle di critica testuale, per cui esiste ormai un gergo tanto praticamente utile quanto poco « classico ». Ma non mi riesce d'intendere una lingua antica forzata a esprimere e distinguere concetti critici di formazione recente, atteggiamenti del gusto legati con un'esperienza e quindi con un linguaggio moderno : vorrei che mi si citasse un'opera contemporanea di questo genere, anche del più esperto classicista, scritta in latino.

Non ho parlato, e non parlo, di un certo latino a base di neologismi, *abusiones* di parole classiche, perifrasi, che del resto nessun giudice di concorsi e nessun latinista serio gradirebbe. Quegli umanisti in ritardo che per amore del latino pretendono di rifarne una lingua d'uso, credo che gli renderebbero un più segnalato servizio se lo lasciassero dov'è e dove soltanto può essere, nelle opere degli storici, dei giuristi, dei poeti, e non contribuissero a confondere le idee degl'in-

competenti sulla sua vera importanza (immagino che i ragazzi delle scuole medie, ancora obbligati dalle disposizioni di Bottai a « conversare » in latino, si confermino nell'idea che, quando saranno usciti dalla scuola, il loro studio non avrà servito a niente).

Si dirà — per tornare ai concorsi — che dai candidati non si pretendono giudizi critici, ma solo il possesso tecnico della lingua ? Sarebbe, oltre che sminuire senza motivo il valore di una prova fondamentale per l'assunzione nelle scuole pubbliche, favorire un orientamento formalistico di tutta la loro preparazione sui classici, imporre quasi, mettiamo, Cicerone e Quintiliano come modelli (e modelli di necessità, non soltanto formali) piuttosto che proporli come documenti. Ma a che pro ? Deve succedere spesso ai giudici di non capire dagli elaborati non dico cosa i candidati pensino, ma neppure se siano abituati a pensare.

Come liberarsi da questo residuo della pedagogia controriformistica, adottando una prova scritta più seria e più sostanziosa ? Io proporrei, ad esempio, che si assegnasse un passo d'autore classico di una certa ampiezza (almeno due o tre pagine), naturalmente con l'indicazione dell'opera, e se ne richiedesse una traduzione italiana e un commento filologico e storico. A questo modo il candidato dovrebbe dimostrare quel che sa di un autore determinato, beninteso non genericamente, ma rivelando la sua diretta capacità di lettura. Così si giudicherebbe molto meglio della sua preparazione ermeneutica, delle sue conoscenze linguistiche, stilistiche ed eventualmente metriche (questa volta in un senso storico), infine del suo gusto estetico: che sono tutti, mi pare, a maggior diritto che lo scriver latino, requisiti necessari a un insegnante di lingue classiche.

Questa non è che una proposta, e non c'è bisogno di dilungarvisi sopra. So bene che molti, specialmente fra i professori di latino, saranno di diverso avviso. Ma vorrei almeno che dall'argomento si tornasse a discutere per chiarirne l'importanza riguardo alla stessa formazione culturale dei giovani insegnanti.

SCEVOLA MARIOTTI

UN'UNIVERSITÀ INTERNAZIONALE A SALISBURGO

Quando Gaetano Salvemini nell'agosto scorso, parlando del piano Marshall e dell'Europa, disse e ripeté nel suo pittoresco inglese agli americani che dirigevano ed agli europei che frequentavano il « Salzburg Seminar in American Civilisation » che « gli americani non hanno cervello, ma solo dollari » (Palmiro Togliatti, che poche settimane prima aveva indirizzato per iscritto agli stessi l'epiteto di « cretini », ha un pubblico compagno), i promotori, gli insegnanti ed i membri americani del « Seminar » rimasero composti sulle loro sedie, anzi parvero illuminarsi di compiaciuta soddisfazione. Infatti quel gruppo si riteneva, o meglio era ritenuto di esser composto da cittadini degli Stati Uniti d'America caratterizzati non solo dalla non eccessiva e proverbiata ricchezza di dollari, ma dal possesso di un buon cervello pensante e per giunta « progressivamente » pensante.

E se Gaetano Salvemini con la sua ribadita affermazione aveva voluto o si suppose che avesse voluto dare solo un giudizio passionale, e come naturalizzato americano esprimere una opinione non conformistica sui suoi ospiti-concittadini, la dedotta o deducibile presunzione di quel tale gruppo risultava non men che legittima.

Esso infatti, senza aiuti dai Dipartimenti di Stato e della Guerra o da organizzazioni filantropiche private ma coi fondi forniti dallo « Harvard Student Council » (cioè dagli studenti stessi) e dallo « International Student Service » di Ginevra, ha invitato questa estate nel centro dell'Europa, a Salisburgo (dove si stava svolgendo nelle stesse settimane il famoso *Festival*, organizzato con molta cura dagli austriaci), più di cento studenti e giovani studiosi di quasi tutta Europa (della delegazione italiana facevano parte, oltre che Mario Praz come conferenziere, Vittorio Gabrieli, Franco Cingano, Luigi Meschieri, Gabriele Baldini, Bruno Trentin ed altri; impediti a raggiungerci erano stati Fernanda Pivano e Sergio Baldi), fra cui anche

tedeschi, spagnoli repubblicani, ucraini, russi, bulgari ecc. in esilio. La «vera Europa» — come si suol dire, e come essi dicevano — era tutta rappresentata : l'altra Europa non aveva accettato l'invito, all'infuori della Cecoslovachia e della Finlandia.

Lo scopo della riunione quello di far frequentare agli europei per sei settimane nel ben attrezzato alloggio del settecentesco castello di Leopoldskron, un tempo dell'arcivescovo di Salisburgo, Leopold Anton Eleutheurius Freiherr von Firmian, e da ultimo residenza del grande regista Max Reinhardt, corsi di lezioni e seminari sulla civiltà americana tenuti in lingua inglese da una diecina dei migliori professori e specialisti degli Stati Uniti accompagnati dai loro assistenti : per letteratura F. O. Matthiesen ed A. Kazin, per economia W. Leontief e W. Rostow, per « government » N. A. Mc Donald e B. Wright, per storia R. Schlatter, E. Davies e G. Salvemini, per sociologia M. Mead e L. Bryson e per arti figurative J. J. Sweeney.

L'idea di tale seminario era sorta l'anno prima nel cervello di un giovane studioso di letteratura. Dick Campbell jr., della Università di Harvard, membro direttivo ora del gruppo di Salisburgo, allorché si raccoglievano fondi per venire in soccorso alla fame di cibi degli studenti europei. Cioè egli, insieme ad altri due giovani studiosi di letteratura e storia, Scott Elledge e Clemens Heller (quest'ultimo nato a Vienna), pensò che gli studenti europei, già in parte soddisfatti delle calorie inviate d'oltre Atlantico, andassero urgentemente soccorsi in casa loro con lezioni e libri di cultura americana. Perché a Salisburgo oltre che i professori trovammo anche un'essenziale biblioteca, e questa, alla fine del corso, fu distribuita e suddivisa fra i vari membri delle delegazioni europee.

E l'esperimento è stato fruttuoso: le lezioni chiare (anche se talvolta un po' troppo, e cioè semplici) ed i seminari piuttosto puntuali e attenti e ricchi di discussioni. Per la letteratura si lesse e si discusse Emerson,Hawthorne, Melville, James, Dreiser ed Eliot, per la storia il cosidetto pensiero storiografico americano. Gaetano Salvemini tenne tre movimentati seminari sul problema dell'unità europea, che valsero, fra l'altro, a scoprire i sentimenti più riposti delle singole rappresentanze europee: i giovani francesi, data la loro solita *blague* e *suffisance*, non gradirono discutere dell'eventualità di una unità e collaborazione europea, i greci discussero rissosamente, mentre il folto gruppo scandinavo assisteva educatamente ed idillicamente stupito. I tedeschi tacquero sempre.

E fruttuoso l'esperimento è stato, s'intende, anche per gli americani, i quali erano tutti, oltre che buoni specialisti, persone assai aperte politicamente e consustanziate di vigoroso e non vuoto spirito democratico. E se loro hanno constatato e ammirato il buon livello spirituale e culturale degli europei, per noi il frutto è stato più di carattere umano, politico, che specificatamente culturale, in specie per certe delegazioni europee, invero pochissime, più raffinate e maggiormente critiche, non voglio dire anche sospettose, nei riguardi della cosiddetta « novità » e « freschezza » della letteratura e cultura americana.

E per questo la delegazione italiana, al termine del corso, propose che nei prossimi anni (infatti è intenzione di rendere stabile questa università estiva internazionale) il seminario approfondisse il suo carattere tecnico-scientifico e vi fossero chiamati a collaborare anche professori e specialisti europei.

E se ciò si avverasse, l'iniziativa sarebbe ancor più lodevole e fruttuosa, e quegli americani potrebbero con ancor maggiore tranquillità lasciar dire a Gaetano Salvemini la sua affettuosa facezia.

CARLO FERDINANDO RUSSO

LA COMMISSIONE ITALIANA PER L'U.N.E.S.C.O.

L' U.N.E.S.C.O. (United Nations Education Science Culture Organisation) è uno dei corpi speciali dipendenti dall'U.N.O. (United Nations Organisation), a cui partecipano 41 Stati fra cui l'Italia.

I suoi scopi, secondo la definizione dello statuto del 16 novembre 1945, sono:

« di contribuire alla pace e alla sicurezza generale col promuovere la collaborazione fra le Nazioni per mezzo della educazione, della scienza e della cultura, in modo da favorire il rispetto universale per la giustizia, per l'ordine legale e per i diritti umani e le libertà fondamentali che devono vigere per tutti i popoli del mondo senza distinzione di razza, sesso, lingua o religione. A questo fine l'organizzazione dovrà: 1) collaborare nell'opera di incrementare la mutua conoscenza e comprensione fra i popoli con ogni mezzo atto a interessare le masse: 2) dare nuovo impulso all'educazione popolare e alla diffusione della cultura; 3) mantenere, accrescere e diffondere la scienza ».

Dal 6 novemnre al 3 dicembre correnti si svolge a Città del Messico la seconda conferenza generale dell'U.N.E.S.C.O., e vi partecipa per la prima volta una delegazione italiana composta dei proff. Guido De Ruggiero, Ranuccio Bianchi-Bandinelli e Edoardo Amaldi.

Frattanto era stata nominata la Commissione italiana provvisoria in seno all'U.N.E.S.C.O., della quale il presidente è Guido Castelnuovo e vice-presidenti Ranuccio Bianchi-Bandinelli, Gustavo Colonnetti e Guido de Ruggiero.

I membri di questa Commissione nazionale per l'educazione, le scienze e la cultura sono: Barbara Allason, Edoardo Amaldi, Carlo Antoni, Riccardo Bacchelli, Riccardo Bauer, Piero Calamandrei, Umberto Calosso, Giuseppe Caronia, Alessandro Casati, Gino Cassinisi Vincenzo Cecchini, Federico Chabod, Giuseppe Chiostergi, Ernesto Codignola, Laura Colonnetti, Giulio Cotronei, Victor De Sabata, Giovanni Ferretti, Francesco Flora, Orio Giachi, Francesco Giordani, Giovanni Gronchi, Maria Jervolino, Fabio Luzzatto, Amedeo Maiuri, Concetto Marchesi, Antonio Meli Lupi di Soragna, Anita Mondolfo, Eugenio Montale, Giuseppe Montalenti, Umberto Morra, Tommaso Perassi, Alfredo Perna, Ildebrando Pizzetti, Giovanni Ponti, Carlo L. Ragghianti, Roberto Rossellini, Luigi Russo, Filippo Sacchi, Luigi Salvatorelli, Ignazio Silone, Giuseppe Spataro, Filippo Silvestri, Vincenzo Torraca, Lionello Venturi, Mario Vinciguerra, Cesare Viola.

Segretario, Umberto Morra, commissario dell'I.R.C.E. (Istituto Relazioni culturali con l'estero). Indirizzo provvisorio: Piazza Firenze 27, Roma.

Al ritorno della nostra delegazione da Città del Messico si riparlerà della partecipazione dell'Italia all'U.N.E.S.C.O.

BELFAGOR

LETTERE PER SALIMBENE

Eg. Bernini,

delle contraddizioni mie, e sue, nel giudicare Salimbene, e della banalità delle mie osservazioni decideranno coloro che, avendo letto le sue pagine in *Belfagor*[1], vorranno leggere il mio studio *Motivi e forme*, ecc.;

che le interpolazioni siano complicate e non tutte sicure, e quindi ostacolo al giudizio artistico, è provato, contrariamente a quanto Lei afferma, da quanto è scritto nella nota finale della sua edizione (« Noi non si è fatta alcuna distinzione tipografica fra la parte originale e la parte comune con altre opere, sia perché non si comprende quale utilità ne verrebbe, sia perché, come già s'è visto, non è poi possibile stabilire se e qual parte delle cronache del gruppo reggiano sia stato scritto da Salimbene ». « E poi, tutte le cronache medioevali, qual più qual meno, comprendono materiale desunto letteralmente da altre » (II, 423);

---

[1] Cfr. FERDINANDO BERNINI, *Di un recente giudizio critico su Salimbene*, « Belfagor » II (1947), pp. 588-591.

che io abbia solo « discorso » la *Cronica*, e abbia lavorato « sullo stesso materiale degli altri », non è vero: come sempre, ho letto pazientemente tutto il mio testo, l'ho annotato e ne ho ricavato molte pagine di postille per servirmene nella stesura del lavoro;

che io abbia stima di lei, per la sua edizione e per l'articolo della *Rivista d'Italia* del 1926, che lessi nel '42 pensando che quello è il solo studio che dia un'idea fedele della *Cronica*, glielo dico ora, aggiungendo che quello è il solo studio che avrei dovuto citare.

ATTILIO MOMIGLIANO

* * *

Il prof. Momigliano chiama a decidere, nel giudizio critico su Salimbene, quelli che hanno letto le mie pagine su *Belfagor* e il suo studio *Motivi e forme della Cronica di Salimbene*. E sia.

Devo tuttavia insistere nell'affermare che la parte, abbastanza esigua, mutuata del cronista ad altre opere, è perfettamente riconosciuta, e che comunque non è l'esame delle fonti che possa soccorrere nella valutazione estetica. Il Momigliano avrà « letto pazientemente tutto il testo », io osservai sopratutto che il materiale da lui usato era il più consueto.

E non mi resta che ringraziar il Momigliano del riconoscimento che ora mi largisce.

FERDINANDO BERNINI

RECENSIONI

JOHAN HUIZINGA, *Civiltà e storia*, Modena, Guanda, 1946, pp. 279*; Id., *L'uomo e la cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1947, pp. 35.

Ad uno storico come Huizinga, riccamente e vorrei dire elegantemente dotato di gusto, di finezza, di cultura, ha sempre fatto difetto una solida base teoretica. Più onesto di molti altri, non volle riceverla d'accatto, né giovarsene come d'una vernice: troppo moderno e sensibile per ignorare certi problemi, ha preferito accostarsi ad essi con sobria e graduale cautela, attraverso un lavorio di affinamento, di critica, di revisione, soprattutto muovendo da una esperienza propria, da un pacato ragionare e riflettere che talvolta (non sempre) lo ha portato alle stesse conclusioni dello storicismo, ma in ogni caso per una via sua e quindi salvando una nota singolare e personale. Ad uno spirito filosoficamente più educato, Huizinga può dare l'impressione d'essere un autodidatta con le relative incertezze e gl'inevitabili limiti. Ma questo rilievo finirebbe col sembrare irriverente e parziale se non aggiungessimo ch'egli sa riscattarsi con la probità dell'indagine e con la felicità delle osservazioni particolari. Cose giuste ma non certo nuove, sentite da Huizinga colpiscono per un tono sottile, per un accento penetrante e persuasivo. Accento che non si ritrova negli scritti analoghi degli storici francesi, per esempio nella recente *Introduction à l'histoire* di Louis Halphen che si limita a volgarizzare, e sia pure con elegante nitore, pochi risultati del moderno pensiero storiografico, ma senza penetrarne a fondo i concetti essenziali, senza intenderne i motivi ispiratori. Sarebbe un gioco facile, ma poco conclusivo e quindi sterile, sottolineare le contraddizioni di Huizinga: a volte la *storia* è per lui « la scienza più vicina alla vita », a volte la vede come « una Musa tranquilla e seria che in mezzo al prato di asfodeli, nella terra delle ombre, raccoglie i suoi fiori », una Musa, dunque, che « mantiene una certa direzione verso la morte ». Morte, Vita: quante volte questi concetti, nella loro figurazione romantica, emergono dalle pagine di Huizinga ? A proposito dello storico « dell'ora autunnale » del Medioevo si è spesso ricordato il Burckhardt che fu lo storico dell'ora solare del Rinascimento (ma l'Antoni provvide a chiarire i due opposti modi d'intendere una civiltà e di coglierne il segreto valore; cfr. *Dallo storicismo alla sociologia*, Firenze, 1940, pp. 191-200); forse era opportuno rammentare Herder, colui che cercava dappertutto « l'espressione del genuino, dell'originale, del caratteristico ». Non a caso la pagina che Huizinga gli dedica, pur nella sua brevità, mi sembra ispirata a particolare simpatia. Ma si pensi soprattutto all'esaltazione herderiana del gioco come rivelatore dell'anima dei fanciulli, come vera vita (Hippel dirà come « lavoro ») dei ragazzi, e poi alla sottile trasposizione che Huizinga opera di questo concetto sul piano di ogni vita umana (*Homo ludens*).

In una memoria pubblicata nel '29, ma anteriore di qualche anno, lo studioso olandese era giunto a questa pseudo-definizione: « La storia è la forma spirituale in cui una civiltà si rende conto del suo passato » (qui, pag. 136); ma egli stesso, in un saggio di dodici anni dopo,

---

* Questo volume comprende solo le pp. 1-212 dell'opera *In Bann der Geschichte* (Basel, Burg-Verlag, 1943, XI-376), senza le note ; le quali sono scarse anche nel testo originale, ma assai utili — pur nella brevità dei loro riferimenti — quelle che accompagnano il saggio su l'idea di nazione. Non sono stati tradotti gli studî su le origini della nazionalità olandese, sulla Borgogna, sul carattere morale di Filippo il Buono.

confessava: « Se mi trovassi di nuovo dinanzi al compito di definire il concetto della storia, forse mi vedrei costretto a mutare radicalmente quanto allora avevo formulato » (p. 143). In ultima analisi, Huizinga resta tuttavia fedele, se non ad una vana definizione, al proprio concreto modo d'intendere la storia. « Ciò che lo storico vede — afferma nelle sue lezioni del 1934 all'Università di Santander — sono forme della vita collettiva, dell'economia, della fede negli dei e del culto religioso, forme di diritto e di legge, forme di pensiero, forme di creazione artistica, della letteratura, della vita dello stato e del popolo, in una parola forme della civiltà. Egli vede queste forme sempre *in actu;* ognuna di quelle è una forma di vita e perciò contiene una funzione » (p. 71). Di fatto, la sensibilità peculiare di Huizinga lo ha quasi sempre portato ad interpretare non le *forme* del pensiero, ma quelle della creazione artistica e del costume pubblico e privato, della fantasia e dei modi della socialità. In questi campi d'indagine, Huizinga si muove da gran signore: pochi come lui sanno interrogare, con estrema finezza, un documento poetico, facendolo parlare storicamente senza deformarlo e senza togliergli il profumo dell'arte. Quando, invece, è costretto a muoversi sul terreno speculativo, appare sempre incerto, malsicuro, contradditorio: non esita a riconoscere che « nelle espressioni darwinistiche non era racchiuso alcun senso preciso per la comprensione storica », ma poche righe avanti si lascia sfuggire che « la dottrina hegeliana non recò alcun frutto per la storia in se stessa, perché al di sopra della scienza storica si librò negli infiniti spazî della filosofia ». Ciò è dovuto alla dicotomia tra scienza e coscienza (storica) cui Huizinga non sa e non vuole rinunciare. D'altra parte, scaltrito nelle ricerche, ricco di vera e profonda cultura umanistica, dotato di una forte coscienza morale, egli sa individuare con prontezza e respingere con fermo rigore le « contraffazioni » della storia: sia l'*histoire romancée*, sia la *new history* dell'altro dopoguerra che faceva capo ad H. E. Barnes (« si trattò invero di una nuova aggressione alla scienza storica da parte della sociologia, e in questo senso il movimento non era affatto così nuovo come credettero i suoi sostenitori; un'esigenza di ugual genere, che cioè la storia dovesse convertirsi alla sociologia, era stata in Europa all'ordine del giorno già intorno al 1890 »), ed infine la storia « ridotta in schiavitù » ad opera dei totalitarismi e di tutte le correnti che ne abusano « per i losco scopi politici o sociali ». Quando scrive (p. 134) che allo storico d'oggi, più che i mezzi tecnici, sono indispensabili « una volontà sincera ed uno spirito puro », Huizinga rivela a fondo il suo animo. Ed è lo stesso motivo che domina nella conferenza *Der Mensch und die Kultur* che avrebbe dovuto tenere a Vienna nel 1938 e che l'*Anschluss* impedì o rese.... inopportuna, dove l'accento batte, più che sulla *Kultur*, sulla *civilitas humana* come sola condizione perché si attui una pacifica convivenza, un reciproco comprendersi « dei molti e dei diversi ».

Chateaubriand osservava come gli storici antichi spiegassero tutto con le passioni o il genio degli uomini, i moderni con le idee: « tra questi due estremi — egli diceva —, che rendono la storia antica così drammatica e la moderna così logica, risiede la verità ». Ma per Huizinga « la storia è in fondo sempre epica o drammatica », e quando tali caratteri ai suoi occhi di studioso si attenuano e sfumano nell'indistinto, egli parla di *metamorfosi* del processo storico. Così, per la storia nordamericana che gli appare « in grande stile » cioè ricca di motivi epico-drammatici, durante le lotte per l'indipendenza e nell'età di Thomas Jefferson e di Andrew Jackson. Qui Huizinga è proprio dello stesso parere del Manzoni che, dopo aver letto la *Guerra d'indipendenza degli Stati Uniti* del Botta, scriveva al Pagani: « La natura direi quasi antica e classica di alcuni eroi e della intera nazione americana danno a questa storia l'andamento quasi poetico che appare nelle storie antiche e permettono di trattarla col medesimo stile, senza traccia d'ostentazione ». Ma per lo studioso olandese, dopo il 1820-30 e, più ancora, dopo la guerra civile e la morte di Lincoln, l'elemento epico-drammatico si dissolve, « l'insieme delle circostanze è privo di linee e le situazioni non si prestano affatto o solo molto stentatamente ad essere rappresentate in immagini » (p. 166). Egli ne attribuisce la ragione alla *strumentazione* della vita americana, al trionfo del collettivo nell'individuale, alla cifra, cioè al numero che spegne il concetto, e via di questo passo. Dichiara esplicitamente che la *forma* è sparita, che il caos ha preso il posto di ogni raffigurazione chiara ed evidente; ma non lo sfiora il sospetto che la sostanza umana sia sempre la stessa, e che tocchi proprio allo storico il com-

pito di porre in termini nuovi i nuovi problemi. Analogamente là dove Huizinga impegna la sua battaglia intorno al nominalismo storiografico, dopo aver deplorato l'inflazione dei termini di Rinascimento, gotico, barocco, il dilatarsi eccessivo di quei « periodi, » non s'avvede che spetta appunto allo storico restaurare il valore dei concetti, indicarne la positività, fissarne i limiti, respingerne l'abuso (cfr. pp. 76-77). Forse per ragioni non dissimili, anche il saggio sullo sviluppo della coscienza nazionale in Europa dall'antichità alla fine del secolo XIX, pur così ricco di scorci suggestivi, manca in più punti di rigore critico e di robustezza. Ma quante cose belle e ben dette in un libro di Huizinga: sia tra le osservazioni puntuali (come quella che fu il Manet, con la sua tela della fucilazione di Massimiliano al Messico, a rompere con la « pittura storica »), sia tra le pagine più calme e distese (si rileggano quelle sulla storia del vocabolo e del concetto di *patriota* nella « dolce Olanda » del Seicento).

CARLO MORANDI

CARLO ANTONI, *Considerazioni su Hegel e Marx*, Napoli, Ricciardi, 1946, pp. 228.

I saggi annunciati nel titolo occupano in realtà solo una frazione del volume. Il rimanente comprende un'ampia raccolta di articoli e di recensioni intorno al pensiero tedesco, etico-politico e soprattutto storico, dell'ultimo secolo: testimonianza — come avverte la premessa — della catastrofe di quel pensiero e di quello spirito, che costituirebbe la fase conclusiva della rivoluzione romantica. Ma l'immensa « appendice » non assolve solo ad una funzione di documentazione; direi piuttosto che assolve, scritta com'è nel decennio precedente, ad un compito di preparazione e di convalida delle idee esposte nei più consistenti saggi preliminari, composti negli anni della guerra, 1940-1944, della vera o supposta, cioè, dissoluzione definitiva di quella crisi. Della dialettica e dello storicismo di Hegel vengono colti con particolare compiacenza i momenti di radicale opposizione ad esigenze e ad atteggiamenti romantici. Della prima si osserva l'aspetto schematico, intellettualistico ed astratto che viene quasi a sovrapporsi ed a cancellare la pur sopravvivente, ed urgente, esigenza rinascimentale della *coincidentia oppositorum*, la vita intensissima e prepotente pulsante nella sostanza spinoziana pur tra le coercizioni del metodo geometrico. Di qui l'incapacità della logica di uscire dal concetto, dal puro «fatto dell'intelletto» per attingere al pensiero (magari attraverso il giudizio, secondo l'inutile avvertimento kantiano). Di qui il carattere di Idea assoluta conferita al moto dialettico, inverante, per Hegel, le esigenze religiose e magari mistiche dei ricercatori dell'*anima mundi* in quanto immette un ritmo più dinamico nei termini — sostanzialmente conservati — della sillogistica tradizionale (impostando il termine medio su di un piano di negazione della premessa).

Le esigenze kantiane di un concetto o di un principio morale razionali sembrano appagate sopra un terreno più decisamente immanentistico: la verità è nelle cose — ma l'idea rimane pur sempre norma trascendente, e non mai rigorosamente corrispondente alla realtà. La logica « speculativa » del pensatore di Stoccarda resta legata alla precarietà ed alla fallacia del suo intellettualismo, non tocca il fondo delle esigenze che già avevano spinto la rivolta settecentesca contro l'astratta *raison* cartesiana alla ricerca di un modo di ragionare più complesso e meglio capace di spiegare le forme molteplici assunte dalla civiltà umana nelle sue specificazioni storiche. Come era accaduto, a tale proposito appunto, in un altro saggio dell'Antoni, *La lotta contro la ragione*, l'indagine sulla genesi di quella logica viene a sfociare entro un ordine di problemi ben più ampiamente storico, vale a dire nell'esame dei *Lineamenti di filosofia del diritto* — del pensiero etico-politico, insomma, di Hegel. Ne constatiamo l'atteggiamento nettamente polemico nei confronti di ogni impostazione giusnaturalistica od illuministica, il superamento delle crisi di innegabile immaturità e di infantilismo già sviluppatesi nel secolo precedente in Germania.

La « conciliazione virile con l'epoca », l'accettazione incondizionata dello stato di fatto (corollario di una compiuta conoscenza di questo), dànno come conseguenza la distinzione del principio etico, e della realtà stessa, in un grado ingenuo e meramente irrazionale, esistente, ed un grado più elevato, razionale e concettuale. Da una parte il regno della storia, cioè dell'indivi-

duale e dell'accidentale; dall'altra quello della filosofia, vale a dire dell'universale. L'Antoni trova quindi, sottilizzando ulteriormente, la radice del dualismo nel deficiente concetto hegeliano del concetto, cui è attribuito uno sviluppo in fondamentale opposizione rispetto alla sua universalità. Da esso l'impossibilità di dare consistenza all'individuo in quanto tale, il dileguarsi della consapevolezza, la perdita del senso di responsabilità, l'elevazione a meri simboli degli eroi, dei protagonisti storici; ed anche quel certo sapore di obbedienza, di adeguazione passiva ai dati della realtà, caratteristico dell'etica hegeliana. Deficienza, fors'anche, di carattere nell'*uomo* Hegel, osserva il nostro autore; né lo scuote completamente un'obiezione di Croce sul carattere pratico del concetto di *persona*, vale a dire sul suo rientrare nella cerchia dei giudizi morali e di valore che si sogliono dare ai fini appunto dell'azione e della convivenza sociale, anziché in quella dei giudizi storici, i quali rivestono uno scopo ed un significato meramente teoretici. È vero che la distinzione, adeguata se mal non ricordo in altra occasione dal Croce stesso al cattolicissimo superamento dell'antinomia di grazia e libero arbitrio (sia pure con certo spirito polemico contro le controversie teologiche e la casistica gesuitica non forse completamente giustificato o per lo meno eccessivo), può lasciare insoddisfatta una certa esigenza di individualità, di *incontro* nel tempo dei due piani diversi; ma si tratta di un'esigenza limite che trova le sue radici nella troppo statica rigidezza della distinzione crociana, né potrebbe soddisfarsi se non assai più in là delle proteste esistenzialistiche (accettanti esse pure, com'è osservato a p. 30, l'assegnazione dell'individuo al mondo della pura esistenza).

La deficienza di carattere di Hegel uomo e pensatore è riconosciuta in una nota dall'Antoni come traducentesi « non solamente in atti pratici, ma anche nella stessa opera di pensiero », allargantesi cioè da incoerenza morale a incoerenza logica. E nel caso specifico non possiamo non sentirci d'accordo con lui; ma insieme dobbiamo rilevare quanto di pericoloso si celi in troppo bruschi trapassi di questo genere da una sottile, acutissima disamina concettuale e storica a entificazioni della « persona » dei singoli pensatori o addirittura dello « spirito tedesco », sfida romantica all'intiera civiltà occidentale di sapore decisamente pessimistico ed arcaizzante. Entificazioni dell'uno e dell'altro ordine (« personale », cioè e « nazionale ») possono riuscire utilissime come schemi strutturali, come « ipotesi di lavoro » storiche — e non soltanto in qualità di pure « metafore » secondo la cautissima premessa metodologica crociana. L'Antoni stesso lo ha dimostrato magistralmente in altri suoi volumi ed anche in questo; ma l'animo tutto particolare col quale s'è accinto ad alcuni scritti, soprattutto a quello sulla dottrina marxista, lo ha portato ad eccedere, a trattare come cosa saldissima e sicura, quasi si direbbe come pietre di paragone, le ombre dei grandi moti di pensiero e di opinione concettualizzate in modo soverchiamente astratto, od almeno insufficientemente pesate nella complessità delle loro interferenze o dei loro parallelismi.

Di conseguenza, non è il caso di stupirsi se il saggio su *Ciò ch'è vivo e ciò ch'è morto nella dottrina di Marx* appare stranamente esulante dalla rigorosissima ed attenta disamina storica presente in tutto il resto del volume, la quale pure nel saggio stesso si trova egregiamente riflessa e quasi conclusa. L'interesse politico ha attirato completamente a sé l'autore, forse suo malgrado, ha impostato le riserve e le distinzioni da lui fatte, dilagando prepotente e quasi irresistibile.

Nel pensiero, nella dottrina marxista si ravvisano le contaminazioni più singolari fra idee e sistemi ideologici affatto disparati. Da una parte, il romanticismo politico, o addirittura un insieme di simpatie reazionarie, suggerenti un netto distacco e spesso una sequela di efficaci sarcasmi nei confronti di tutte le forme democraticheggianti d'ispirazione più o meno lontanamente illuministica e settecentesca, dai principi dell'89 al radicalismo della sinistra hegeliana, all'unitarismo dei socialisti francesi e inglesi della prima metà dell'800. Parallela ad esso, certa « affinità morale » con uomini come Bismarck o Moltke, con le invettive contro l'economia e la produzione capitalistiche proprie degli eterni *laudatores temporis acti*, con le rivendicazioni della libertà e della spontaneità di fronte all'opprimente razionalismo del dispotismo illuminato (rivendicazioni le quali a loro volta si ricollegano alla dottrina del servo arbitrio, all'irrazionalismo ed al pessimismo della *protesta luterana*).

Dall'altra parte, vive con eguale diritto di cittadinanza nel marxismo «l'idea basilare dell'intera civiltà di Occidente nella sua tradizione più profonda e vitale», l'eterna legge di natura cui l'ordinamento sociale tende ad adeguarsi (sia pure imperfettamente) poggiando sul «principio liberale della responsabilità umana». Da essa procedono, attraverso un approfondimento perfettamente logico e lineare, i postulati socialistici ed ugualitari del movimento proletario. E contro di essa, per converso, si eleva la schernitrice sfida romantica, l'esaltazione pseudoeroica del libito individuale nel crollo di ogni certezza, mistica o immanentistica, o il suo rinnegamento nella logica e nello storicismo di Hegel, per cui l'impulso interno, l'immanente vitalismo dell'umanità come complesso acquisterebbero una loro concretezza, giungerebbero a realizzarsi solo nella realtà di fatto, nello Stato: tremendo satanismo opposto alla ragione, alle idealità giusnaturalistiche.

La celebrazione della libera individualità, quale si estrinseca nell'attività produttiva, consacrerebbe tali ideali giusnaturalistici ed assai poco importa qui che si vada a cercare nel Locke e nel Turgot, come fa l'Antoni, piuttosto che negli economisti classici inglesi, come suggerisce il Cantimori (*Rinascita* del luglio 1946), l'affermazione dell'originaria identificazione della proprietà col frutto del lavoro: evidente ne appare la radice nel «diritto di natura» vichianamente allargato, come nel senso esposto più sopra. Non diversa può essere l'origine della violenta protesta contro lo sfruttamento capitalistico, fraintesa dagli «esegeti storicistici» come Antonio Labriola, o l'origine di tutte le elucubrazioni sul plusvalore.

Con tutto il rispetto per l'Antoni dobbiamo confessare che questa doppia serie di entificazioni di varie esigenze storiche, e più ancora l'incasellamento sotto l'una o sotto l'altra di diversi aspetti del pensiero di Carlo Marx o magari dei suoi esegeti, riveste un carattere perfettamente arbitrario, e comunque superficiale ed affrettato. Molte fra le sue affermazioni si potrebbero tranquillamente capovolgere senza perdita (e forse nemmeno senza vantaggio) per una retta interpretazione storica. Il pensiero e l'atteggiamento politico di Marx hanno un'origine essenzialmente giusnaturalistica, com'è perfettamente ovvio per ogni rivoluzionario più o meno utopistico del suo secolo o di quello precedente, per ogni riformatore sociale astratto o meno di ogni epoca di grandi crisi storiche. Nettamente e dichiaratamente democratici sono i suoi atteggiamenti di fronte ad ogni possibilità rivoluzionaria, '89 e '48 inclusi o meglio in prima linea: e questo fin dalla giovanile iniziazione nel radicalismo della sinistra hegeliana. La sua fisionomia politica ha un carattere ben preciso in questo senso; ma naturalmente non si esaurisce in un'astratta ripetizione dei miti giusnaturalistici dei secoli passati, sfugge al loro astratto e inefficace ottimismo attraverso una più realistica visione, offerta appunto — o meglio suggerita — dall'ormai dissolventesi hegelismo.

Non si fa la storia coi *se*, o meglio quello dei *se* storici è quasi sempre un ozioso ed inconcludente passatempo; tuttavia a questo proposito non si può fare a meno di notare che l'ufficio della tanto aborrita dialettica del filosofo di Stoccarda avrebbe potuto spettare, nella genesi del comunismo critico moderno, a qualche altro spunto romantico un po' meno «demoniaco», anche se — inevitabilmente — «reazionario», cioè estraneo per un rispetto o per l'altro al mero giusnaturalismo. Molto istruttivi possono essere per questo rispetto i vagheggiamenti socialistici, non più «utopistici», del conte di Saint-Simon, o quel preciso *avant-goût* della lotta di classe che sono i conflitti di razza di un Thierry. Comunque è lapalissiano che un «mito» come quello del diritto di natura, fecondo ed operante nella civiltà rinascimentale e postrinascimentale, per rimanere attivo in una nuova e profondamente diversa civiltà, quella ottocentesca, doveva mutare radicalmente; e che un mutamento radicale non si poteva ottenere se non attraverso l'innesto di qualcosa di diverso, di estraneo e di nuovo.

Tanto basti per la censura di ordine concettuale implicita nella presentazione di quel processo «contaminatorio». Ma perché o, meglio, con quale significato l'Antoni tende a capovolgere (o almeno ad esasperare) la posizione del Croce di mezzo secolo o di trent'anni fa, pieno di ammirazione per il principio della forza e della potenza espresso da Marx (tanto da accostarlo, a titolo d'onore, a Machiavelli), e di diffidenza, invece, per i relitti giusnaturalistici del suo pensiero? Qui ritroviamo l'accostamento a Machiavelli, ad esempio: Marx ha trasferito «la co-

sidetta etica della potenza, la dottrina dell'autonomia della politica e della sua legge di lotta dal piano dei conflitti fra gli stati a quello dei conflitti fra le classi sociali ». Il contrasto fra il realismo dei loro appelli ai vagheggiati protagonisti del rinnovamento e l'utopia che li conclude è aperto e stridente. La loro morale è « negazione dell'ideale di giustizia e di umanità », se non altro in quanto non si concreta in un messaggio universale. Dei due protagonisti ideali di ogni storia, secondo Ranke, l'Impero e la Chiesa, essi ignorano, rinnegano anzi il secondo. Sul capo di entrambi ricade insomma lo scandalo di aver mandato in frantumi la tradizione più profonda e vitale dell'intiera civiltà di Occidente, già minacciata, ma non distrutta, da Lutero....

La tesi, accennata con tanta misura altrove, della dissoluzione del romanticismo nell'attivismo moderno e nelle sue forme deteriori ha preso qui evidentemente la mano all'Antoni. Ma non ci interessa tanto la forzatura, implicita in fondo nel carattere apertamente polemico-politico dello scritto (apparso originariamente in un quaderno del Movimento liberale italiano del giugno 1944), quanto l'animo con cui troviamo qui riesposto e quasi rovesciato l'atteggiamento dello storicismo crociano o di diretta derivazione crociana di fronte alla concezione materialistica della storia.

I saggi raccolti in *Materialismo storico ed economia marxistica* testimoniano del primo formarsi e svilupparsi della reazione idealistico-storicistica a quella forma di blando e slavato giusnaturalismo in ritardo che fu il generico democraticismo del secondo '800, ricco di venature positivistiche ma soprattutto di un'ingenua fede massonico-illuministica nel « progresso ». Si trattava del colore di tutta un'epoca, *fin-de-siècle*, e lo stesso movimento socialistico ne era imbevuto per un naturale fenomeno di osmosi. Perfettamente logico quindi l'impuntarsi della polemica ispirata dal risorgente idealismo contro gli elementi per così dire giusnaturalistici del pensiero di Marx, dall'equazione valore- lavoro alla deduzione, ispirata a un determinismo alquanto rigido, della tendenziale diminuzione del saggio di profitto. Non meno logico e inevitabile il richiamo al virile realismo storico, alla « ferma asserzione del principio della forza, della lotta, della potenza », alla celebrazione di quanto di progressivo e fecondo il nemico da abbattere, la civiltà borghese, aveva saputo portare con sé — così come sono contenuti nel *Manifesto del partito comunista.*

Tale giustissimo riconoscimento degli spunti tipicamente gerarchici, autoritari, contenuti nel pensiero del massimo antesignano del moderno ugualitarismo politico e sociale, si muta, a meno di mezzo secolo di distanza, in una recisa condanna. I due diversi elementi confluiti in quel pensiero, e che non poco contribuiscono alla sua profondissima pregnante incidenza sulla realtà storica, si trasformano in soggetti di un perpetuo inconciliabile duello, anime di pari , appassionata violenza ed insieme contraddittorie: si rifiuta in fondo il marxismo in tutta la sua talora imbarazzante complessità storica e concettuale in nome di un vago ed in fondo abbastanza puerile umanitarismo giacobino.

Ciononostante il saggio rimane per molti rispetti assai notevole — se non altro per il suo sforzo di inquadrare le suggestioni della grande cultura tedesca del secolo scorso entro la risolutiva crisi europea ora al suo culmine, ed a rivedere, più o meno radicalmente, il giudizio portato su quella cultura dalle nostre correnti di pensiero più vive e feconde. Non occorre nemmeno volgersi ai molti articoli che seguono, raccolti entro due amplissime appendici, per seguire l'articolarsi delle dimostrazioni intorno alla sopravvivenza di motivi antichi e addirittura arcaizzanti nel romanticismo politico e nelle sue propaggini, e per sentir ribadita, parallelamente all'antieconomicismo di Marx, la profonda presa degli ideali politici sul pensiero di Croce. Si sente davvero, in queste pagine, l'esigenza di un più profondo e più umano culto della Dea Ragione, una speranza di definitiva liberazione dai motivi satanici propri dell'irrazionalismo romantico. Soltanto, anche questo anelito di liberazione appare, a somiglianza di altri, lontani eppure assai simili, troppo giovanile e fervido; stenta a svilupparsi dalla materia stessa (vischiosa e quasi appiccicosa) dalla quale intende fuggire, e conservare in definitiva ancora qualche sapore di un troppo ingenuo, esagerato e vuoto avvenirismo utopistico.

ENZO BOTTASSO

MARIO ROSSI, *Baldassar Castiglione. La sua personalità. La sua prosa*, Bari, Laterza, 1946, pp. 114.

Una delle più grandi lezioni che il Croce ci abbia dato è sulla necessità della discriminazione, dentro l'organismo dell'opera letteraria, tra poesia e non poesia; ma la difficoltà di accedere a tale principio, da tener presente come operazione dialettica senza porre in pericolo l'altro principio della unità e circolarità dello spirito, diede origine ad una tendenza della critica: di ricercare il momento poetico puro, avvalorando questo in modo da recar pregiudizio agli altri momenti, letterari o astrattistici, periferici o strutturali. Si credette perciò che il Croce fosse in opposizione col De Sanctis, così come il classicismo è considerato l'antitesi del romanticismo; e Gargiulo, Flora, De Robertis, Citanna sono infatti assunti come l'espressione della più autentica esigenza del gusto novecentesco e in certo senso come affinatori del sistema del Croce, travagliantisi intorno a una nozione e a un senso della poesia, con una vivacità di spirito che al Croce avrebbe fatto difetto. Talune antologie raccolte per documentare tale gusto, né solo con esempi di scrittori contemporanei ma fin da quelli dei primi secoli (come l'antologia del Falqui e Vittorini, avallata dalla prefazione del Gargiulo); inoltre talune storie letterarie, specie quella del Flora, e i saggi di molti critici, raccoltisi intorno a riviste, come *Solaria* e *Letteratura*, o incorporati nelle collane critiche dei De Robertis, rappresentano il nuovo modo di fare la lettura poetica e di regolarsi nello studio della letteratura nazionale.

Tale orientamento prese, viziandosi, una parte della nostra cultura, quando si illuse di poter intendere il Croce fuori dello spirito del De Sanctis. Ma se questi teoricamente determinò il momento autonomo dell'arte, tratto da un più vivo senso della realtà storica tentò, con i mezzi della filosofia sociologica rimasta nella sua struttura mentale, di conservare la integralità dell'opera d'arte. E se il Croce diede, nei suoi studi, più forte impressione a quel primo momento come richiedeva la urgenza della sua estetica, e parve aver riscattata dal viluppo della storia la individualità e, in essa, la essenzialità lirica, altri dopo di lui si sforzarono di ripristinare le ragioni della contingenza storica, intendendola come forza immanente nell'opera d'arte, anche là dove questa non si esprimeva come poesia; e taluni, di provenienza storico-erudita, aspirarono a una generica unità (come il Cian, il Galletti e il Barbi); altri, come il Gentile, disciolsero nel valore di pensiero la molteplice fisionomia dell'opera letteraria; altri infine, sceverando tra poesia e non poesia, videro l'una in stretta e necessaria funzione con l'altra, non ritenendo di poter spiegare e commisurare l'una senza la comprensione storica dell'altra, che urgeva come un pericolo o un limite, da travolgere e consumare nella fiamma del sentimento che diventa forma. Così gli elementi logici e pratici, anziché abbandonati a sé e da considerarsi dannosi alla genesi dell'opera d'arte, riacquistavano la loro dignità innervando e compaginando l'organismo letterario, ma senza scomparire in esso e invece determinando le alternative dei momenti che creano le genesi interiore dell'opera. Su questo punto si inserisce e di qui prende esigenza la critica del Russo, del Sapegno, del Fubini, con maggiore o minore efficacia ed equilibrio; e, meno nota ma con una propria distinzione e un suo gusto, quella di Mario Rossi.

L'ultimo e recente saggio di questo, su Baldassar Castiglione, è un altro notevole esempio di buon metodo e di sottile capacità interpretativa. Il metodo è quello di spiegare l'autore con l'autore. L'ambiente, gli avvenimenti, il secolo sono presenti solo in quanto si sono incorporati nella sua storia particolare — di uomo, cortigiano, diplomatico, letterato —; sicché ciascun dato o rilievo o richiamo trascolora e respira nel vivo tessuto della pagina, aderendo alle linee della biografia spirituale, ora allargantesi ora richiudentesi in una sua intima necessità. Ciò è stato possibile solo ricercando e definendo i due punti, che il Rossi continua a chiamare, da lui usati nei suoi precedenti studi, del « valore » e « disvalore », costituenti una specie di legge di ogni opera letteraria e assumenti di volta in volta un particolare contenuto e senso storico; ma che pressapoco corrispondono al momento genuino di natura, al sentimento poetico, al-

l'arte l'uno; e l'altro alla razionalità, all'astrattismo, alla struttura, alla letteratura; l'uno tendente alla diffusità, forza trascorrente e centrifuga; l'altro alla concentrazione, alla sintesi, di potenza centripeta. Il valore dell'opera del Castiglione è dato dal sentimento della bellezza, intesa, come si intendeva nel Rinascimento, come armonia. E armonia il Rossi trova nella vita sentimentale e morale del suo autore, studiato come essere affettivo, nella famiglia, in corte, tra gli amici, nei suoi rapporti col Principe, nelle sue funzioni di diplomatico. I documenti, diretti e indiretti, sono le sue lettere e, fra le opere letterarie, specialmente il *Cortigiano*, il cui motivo, più alto e creativo, è dato da « quel vivo e commosso sentimento della spirituale necessità e bellezza dell'armonia ». Fin qui la critica del Rossi non attribuisce al Castiglione carattere diverso da quello già dato dalla critica classicistica, la quale però, trasferendo tale facoltà spirituale dalla civiltà letteraria del tempo nel costume e nell'arte dello scrittore, ve l'aveva lasciata inerte: un dato, un simbolo, nel quale la sua personalità, pur irraggiandosene, n'era rimasta confusa. A renderla viva ed efficiente era necessario risentirla in quel ch'essa aveva di proprio, di descriverla nel suo limite. Se il sentimento dell'armonia, quale si eleva dal poema dell'Ariosto e dai dipinti di Raffaello, è più vibrante e molteplice e pieno; e se invece quello del Castiglione rimane staccato dalla vita intima dalle cose e come superficiale e scorrente, tale difetto di vigore espressivo doveva essere riportato alla condizione morale dell'autore, a una sua povertà e angustia di sentire e corrispondere. Mancava al Castiglione la capacità di efficace impossessamento della realtà effettuale e storica; i sentimenti ch'egli manifestava, i giudizi che emetteva, la serenità a cui tendeva nascevano da una intima bontà e delicatezza, ma sperimentate senza ardore o travagliate ricerche o esaltante necessità del suo spirito: dolci, ma stanchi i sentimenti; giusti, ma svagati i pensieri; cercata, ma non conquistata quella pace, fatta venire a sé e non sprigionantesi dall'azione viva e albeggiante dalle ombre della vita. Alla realtà, a cui aderisce ma senza impegnarsene, lo scrittore sostituisce una specie di schermo, che senza distruggerla la discolora e gli dà facile modo di riassumerla, schematizzata e idealizzata secondo il bisogno del suo amoroso e leggero sentimento. Sintesi, ma di cui il primo termine, il reale, ha già perduto vigore; e il secondo, l'idealizzamento, ha troppo facile vittoria e lascia lo spirito insoddisfatto di quella sua perfezione e immobile e triste. Il Castiglione « è piuttosto incline ad amare gli *idola* del suo sentimento, che le reali e concrete persone »; dal quale carattere deriva « il significato di impedimento e di limite della sua attività creatrice ». Dove c'è difetto di umanità, cioè di energia morale, ogni altra espressione di essa, sia pure estetica, necessariamente scade e si vizia. Infatti « le troppo quiete e agevoli armonie di questo calmo e sereno amare non sono spiritualmente meno insidiose, perché, perso ogni contatto con la vita generosa e profonda del sentimento, la loro ideale bellezza tende continuamente a vanire nel vuoto ». E il vuoto nell'opera del Castiglione è dato dall'astratteggiare, dall'inerte letteratura, dalla eleganza più di sensi che d'anima: corretta, chiara, nobile, gradevole, ma pur sempre chiusa in una costante angustia. Se lo « spirito profondo » del *Cortigiano* è nell' « ideale di tutta mondana saggezza, di dirittura ed elevatezza morale, di gentilezza e signorilità di parole e sentimenti e atti », l'opera appare intimamente percorsa da una duplice astrazione, presentando l'uomo e il cortigiano, l'eterno e il caduco, il reale e il contingente, inseparabili perchè non distinti nella diversa esigenza che essi pur rappresentano nella mente dell'autore. La verità del libro è infatti « in quel suo insistente orientarsi verso una intuizione autonoma dei valori morali; il suo errore e il suo limite sono invece nel suo rimanersene troppo spesso chiuso dentro la cerchia angusta di fini contingenti ed estrinseci ». In tal modo il giudizio della critica classicistica, esaltante con pensiero generico la venustà dello stile e l'armonia dell'anima, discordava da quello romantico, deprimente il valore di quella letteratura, perché disanimata di forte spiritualità. Ma la negazione che il Rossi conserva è insieme riconoscimento, perché scaturisce dall'intima esigenza del discorso critico. La personalità dello scrittore uomo è salvata nella sua interezza, e insieme limitata nella ammirazione e nel giudizio.

Ma se il metodo di discriminazione, sotto le delicate dita del critico, è sempre duttile e rispondente alla delicatezza del problema, e vale come intima legge che la mente dello studioso,

dopo averla assunta dalla cultura e ricreata in sé, regola e dispone, egli non può sopprimere il suo animo morale. Se il suo gusto è pur semplice e umano e gentile, il suo più intimo consenso è invece per l'energia morale, per la forte partecipazione dell'artista, in quanto uomo, alla realtà effettiva, anche se questa, premendo come ombra più o meno pesante sul cuore della poesia, ne mette sempre in pericolo la luminosità e la durata. Anzi, proprio per questo: poiché il Rossi ama l'arte uscita grondante dalla vita, ancora pregna delle passioni e lagrime che ne descrivono la vicenda e storia; ed è lontano dalla concezione di un'arte come disappassionamento intellettivo e morale, come idealizzamento di motivi offerti dalle pure sensazioni. La poesia, la grande poesia, non è mai quiete dello spirito; ma essa, uscita candida e iridescente spuma dal nero gorgo, è tirata, per intima legge di vita, a tornare nero gorgo. Lo studio sul Castiglione è un richiamo alla religiosità del reale, inteso come fatale e divino assembramento di bene e di male; e quel che il critico chiama il disvalore è tale solo in quanto, simbolicamente, è la negazione della poesia, che è valore solo in quanto è momentanea e raggiante armonia. Ma sempre più in là è, nel nuovo limite da varcare, l'ansia di un nuovo superiore ritrovamento obbiettivo del proprio essere, dentro una sintesi novella: l'amore dionisiaco si dislaccia dai puri abbracciamenti dell'amore apollineo e riconduce il suo imperio nel mondo. « Sempre che l'anima sente estinguersi in sé quell'impeto d'ascesa, che sente durevolmente placarsi il suo tormento, allontanarsi e perdersi nel silenzio la sua voce dolorosa e ardente della passione; sempre che questo avviene l'anima offre se stessa al suo desiderio di pase. Beati coloro che non giungono; che dopo il lungo e faticoso cammino possono ancora, morendo, levar gli occhi verso cime lontane ».

Qui, in pensieri come questi, la confessione personale eccede i termini del problema critico; ma ci riconduce proprio all'anima del libro, pieno di accorate esaltazioni delle cose pure, belle e grandi del mondo: l'amicizia, l'amore, la pace dello spirito, il mesto sogno di quanto è lontano, il desiderio pio di quanto è perduto; pieno di ammirazione per i sentimenti che il nobile conte tradusse nei ritmi lenti e nelle luminose parole del suo *Cortigiano*, e di accorato cordoglio per ogni suo difetto morale, che toglie la visione di quelle altezze a cui lo spirito generoso e virginale del critico vorrebbe sempre trasportata la poesia. Poiché questo, tra gli scritti del Rossi, è il più appassionatamente e ingenuamente autobiografico; quello da cui esce meglio, insieme con una lezione di metodo critico, un fine ritratto umano.

Da quando egli prese più intima confidenza con le sue idee teoriche, la sua pagina si è fatta più trepida e felicemente creativa. Non tale invece quella dei suoi primi scritti, che discendono alla fine del secolo scorso. Poiché allora il Rossi, uscito dalla scuola filologico-erudita del Mazzoni, intendeva la biografia come ricerca da tenersi prudentemente all'estrinseco; e quella esattezza, che poi mise nella interpretazione dell'opera letteraria, andò tutta, o quasi tutta, a vantaggio della positiva documentazione degli accidenti biografici e dell'analisi di valori stilistici, vagamente affidata al gusto. Il saggio sul cinquecentista Sassetti (1899) e quello sull'*Asino d'Oro* di Agnolo Fiorenzuola (1901) risentono della sicurezza, ma anche delle incertezze di quella scuola, di una diligente pedanteria, di eccessiva lentezza, di inesperienza nell'accordo delle parti: soprattutto mancano di libera ispirazione, perché non mossi da critico affetto per il proprio tema. Ma fin da allora era pur vivo il bisogno di intendere il valore letterario alla prova della filologia; e l'esame stilistico fatto sul testo del Firenzuola in confronto con quello di Apuleio era già buon segno di finezza e di rigore, tale da poter, sulle indicazioni delle variazioni e divergenze del volgare, concludere con una sintesi precisa sulle qualità artistiche di quella traduzione, troppo genericamente approvata dalla critica umanistica. Poi vennero i suoi interessi per le questioni teoriche; e la recensione alla *Storia della grammatica* di Ciro Trabalza (nella silloge *Il concetto di gramatica* (1912) ci presenta quasi d'un tratto una mente rinvigorita, fatta esperta della nuova esterica crociana e atta a vedere nitidamente e con vigore i limiti e le ragioni dei problemi letterari. Perché, laddove altri studiosi, come il Trabalza, avevan creato una sintesi troppo irrettolosa tra l'antica cultura e la nuova, e cercando una soluzione unitaria al problema dell'essenza della grammatica avevan fatto rifluire e morire questa nell'estetica, quasi questa rappresentasse il momento più maturo di quella e,

nata questa, quella avesse già adempiuto alla sua funzione, il Rossi subito intese che sintesi non ne poteva uscire; e che grammatica ed estetica avevan ciascuna la propria prerogativa e la propria ragione: che perciò ciascuna doveva essere ricondotta alla sua storia, storia particolare, sia pure consapevole ed aperta alle esigenze di ogni altra storia. « La grammatica, in quanto grammatica, ha organismo ed ha vita, e, come tutto ciò che vive, non ha nessuna voglia di morire, ma si evolve: e dunque ha storia »; ma « è vera solo nel senso, che è impossibile ad ogni storia speciale essere storia altrimenti che facendo confluire tutta la storia nella storia del proprio obietto. Giacché solo tutta la storia è storia; è solo lo spirito nella sua inscindibile verità e nella sua concretezza vive e diviene ».

La esigenza, qui nettamente enunciata, della necessità della distinzione per poter trattare concretamente il problema, fu indi dal Rossi portata anche nel problema critico-letterario; e i pochi saggi che egli ci diede (sul Machiavelli, 1929, sul Poliziano, 1930), e quelli su Dante, che indi passarono in parte a formare il volume *Gusto filologico e gusto poetico* (1942), per finezza di pensiero, chiarezza di metodo e per i dibattiti che suscitarono, rappresentano uno dei più notevoli apporti alla interpretazione e integrazione del genuino crocianesimo. Taluni di essi, specie quello sul Poliziano e il volume dantesco, ci dimostrano nell'autore un piccolo ma autentico maestro. E se egli, nella sua umiltà di cuore, non mai pensò di ergersi a tale, ebbe pur sempre conoscenza di aver meditato lentamente e strenuamente i suoi problemi. È infatti frequente nelle sue pagine polemiche un cortese atteggiamento di difesa e insieme di sfida; che gli proveniva dalla sicurezza delle proprie impressioni e dalla ricchezza dei motivi, le quali si estendevano al di là, molto al di là di quanto la brevità dello scritto potesse registrare. Ed anche noi che abbiamo goduto, per dire col suo Castiglione, della sua cara amata compagnia, nell'ultimo tempo del suo soggiorno bolognese (la fine della carriera di insegnante liceale e l'aggravarsi dei pericoli della guerra sui centri urbani lo indussero a ritirarsi nella nativa Città di Castello, dove si spegneva il 9 gennaio di quest'anno, 1947, più che settantenne) ricordiamo il suo volto umilmente superbo e il suo vivo e apparentemente dimesso occhio indagante, mentre ci leggeva, sottomettendole all'altrui critica, alcune pagine del volume dantesco allora inedito: il volume che lo onora e lo conserva. Aveva egli l'onesta coscienza della vastità dei suoi studi filosofici e letterari (era infatti assiduo lettore di Hegel e di Croce), e della finezza con cui aveva elaborato i più difficili concetti e problemi teorici della critica letteraria, dello scrupolo con cui si era fatto consapevole della storia della critica sugli argomenti, perché il dibattito fosse sempre concreto e il pericolo della deviazione e dell'errore fosse nel suo spirito sempre presente: « Fa piacere, scriveva, trovar degli storici che stiano dinanzi alla storia col cappello in mano ». E « un concetto lavorato, battuto e svolto attraverso una faticosa e coerente costruzione logica » disse lui stesso della sua interpretazione del Poliziano: definizione che noi potremmo allargare a tutti i suoi scritti.

Il criterio del ripensamento della « genesi interiore » delle opere, o letterarie o di pensiero, gli forniva sempre un mezzo eccezionalmente sicuro a intuire e descrivere il limite spirituale intorno a cui ogni scrittore conduce la sua più difficile guerra e in cui consiste il proprio personale problema: come il problema del reciproco condizionarsi di sensualità e di bellezza per il Poliziano, che raramente lo seppe tener fermo, sicché egli, « pur con una così ricca e sensibile fantasia, resta lontano dalla vera grande poesia rivelatrice di Dio al cuore degli uomini »; il problema della storia intesa come contrasto e sintesi di reale e d'ideale per il Machiavelli, (nel quale però « il fortuito e il prodigioso, nonostante il limitato dominio che il Machiavelli riconoscesse ancora ad essi nelle cose umane, tendono sempre più a rivelare la loro natura di concetti limiti, che il pensiero deve sempre allontanare da sé »); il problema della legge della *Commedia*, come « necessario aftermarsi nella genesi del poema del momento attratto e strutturale, e dialettica unità-dualità di questo increativo momento e del creativo momento della poesia »; la quale legge, rompendosi, porta a « una assunzione del concetto di struttura sotto il concetto di poesia ». Tali studi valgono come intellettive integrazioni delle opere letterarie, in quanto fanno sentire il valore di una esigenza, di un limite, che lo scrittore non avvertì, corrompendo o facendo dileguare il mistero della bellezza, come Psiché quando cedette

alla curiosità di conoscere la faccia del suo divino amante; o valgono quali integrazioni e correzioni della critica precedente. Pochi libri hanno, su tale punto, la efficacia dimostrativa della sua discussione e illustrazione dantesca e introducono, sicuramente e finemente, nelle ragioni di quella critica e nel segreto di quella poesia. Poiché il Rossi ha l'arte della persuasione: mente pacata, lentezza di argomentazione, tale che gli permette di farsi padrone degli argomenti contrari, cogliendoli nella esigenza e nella formulazione; franchezza infine a riproporre il quesito nei termini ch'egli ritiene più esatti e ad accenderlo con un lume d'intelligenza e un fuoco di umanità, in cui il pensiero dolcemente si esalta e l'anima brilla. Anche dalle più minute questioni — come lo studio di una comparazione, di un'immagine, di una sola espressione — egli ricava un articolo di critica, una chiosa grammaticale, ma trattandola in modo che nella soluzione del piccolo problema filologico s'incentra la soluzione del problema critico maggiore. Dai suoi avversari — e nel volume dantesco l'errore da debellare è quello serbatosi entro la critica positivistico-erudita del Barbi, assunto come a simbolo del « gusto filologico » — il Rossi ha imparato l'amore delle minuzie: che non sono poi minuzie soltanto, e cioè ozi accademici, se anche in quelle sì saggia la validità o infirmità di un metodo. Ma tale, come si è visto, era stato il suo primo abito assunto nella giovinezza, come invito alla dura e paziente disciplina letteraria; e a tale severità iniziale, incontratasi con un serio temperamento, si deve se il Rossi, passato indi al crocianesimo, riuscì, sfuggendo al facile formulario estetizzante, a serbare il senso concreto dei problemi.

GIULIO MARZOT

FOLCO MARTINAZZOLI, *Ethos ed Eros nella poesia greca*, Firenze, La Nuova Italia, 1946, pp. 504.

Il libro comprende nove saggi su altrettanti autori greci, dai poeti più antichi quali Esiodo, Mimnermo, Saffo e Solone, ad Anacreonte e Pindaro, giù fino a Callimaco e alla raccolta delle *Anacreontiche*. L'ultimo della serie è un prosatore d'arte, Longo, l'autore del romanzo di Dafni e Cloe. Un altro capitolo serve di introduzione, e contiene le premesse e i criteri onde sono analizzate le personalità e il mondo morale di ciascun poeta. La mole dell'informazione critico-bibliografica, con cui ogni problema è disputato, nulla toglie alla finezza e alla penetrazione delle analisi. Alla chiarezza e allo svolgimento della discussione nuoce talvolta la frequenza delle digressioni; ma ciò è compensato da molte belle pagine di confronti e di paralleli, con i quali l'Autore cerca di chiarire il valore etico che gli pare implicito nell'opera poetica, specchio di un'esperienza di vita.

Oltre alla solida preparazione e alla larga informazione critico-bibliografica, è da notare la prontezza con cui il Martinazzoli passa dalla ricostruzione storica all'indagine etica, dalla ricerca filologica all'esame del lato letterario e della personalità di ogni poeta. Lo dimostra subito il primo capitolo, che tratta del rapporto tra letteratura e morale, dell'arte come esperienza di vita, della greca filosofia della vita, del carattere dialettico e degli elementi non-greci che compongono lo stile di vita ellenico. Si potrà dissentire più o meno su certe costruzioni ardite, sulla rigida opposizione dei concetti morali in Esiodo, sulla liricità delle elegie di Solone, sul mondo morale di Saffo e di altri lirici, e sul rapporto con la qualità e l'essenza della loro poesia. Ma non si potrà negare che il Martinazzoli ha molte corde al suo arco: io vorrei dire che le ha tutte; non ultima, la sensibilità alla poesia, la prontezza a coglierne la presenza, le sfumature, l'afflato morale. E soprattutto, la ricchezza di prospettive storiche e psicologiche.

Esiodo, inserito nell'ambiente squallido e duro dell'età che fu sua, appare al Martinazzoli poeta dell'animo mite e sensitivo, bramosissimo di pace e di quiete, la cui misoginia stessa deriva inizialmente da timidità e da amore per quieto vivere: uno spirito virgiliano avanti lettera. Ma l'aspirazione alla vita nascosta e tranquilla, in tempi squallidi e duri come furono quelli di Esiodo, non mi pare sia segno di timidezza e di mitezza; e nemmeno nasce da quella vastità e religiosità, da quel patetico atteggiamento e senso dell'infinito, che dànno un accento

inconfondibile al raccoglimento e alla delicatezza dell'anima virgiliana. In Esiodo c'è anche la lotta, l'ansia della lotta ; c'è lo spirito polemico contro la morale di casta, l'opposizione aspra contro i potenti; e il suo pessimismo ha origine sociale o morale, non nasce da una religiosità insoddisfatta, da uno spirito inquieto in cerca d'infinito. Né tutti concorderanno col Martinazzoli nel ravvisare senz'altro nella misoginia di Esiodo il segno di un forte temperamento sessuale, qualcosa che anticiperebbe il caso di Lucrezio e di Schopenhauer. Senza essere un contadino, Esiodo pensa e sente come un contadino, esprime in poesia la morale operaia e la cultura contadinesca, i sedimenti e i fermenti di una vita gretta e travagliata. A codesta vita, così lontana dallo splendore e dalla raffinatezza delle corti dei poemi omerici, appartiene anche quel modo crudo e sprezzante verso la donna, appartengono quelle massime dure e incisive, che ripetono l'esperienza secolare di un mondo plebeo. Sotto tale luce il Martinazzoli vede anche il quadretto della fanciulla che, durante le fredde giornate d'inverno, siede in casa ben riparata, accanto alla madre, con le tenere membra ben lavate e spalmate d'unguento. La frase consueta « ignara delle opere dell'aurea Afrodite » per indicare la vergine, induce l'Autore a pensare, sulla traccia maliziosa di un romanziere ellenistico, che nel passo esiodeo sia da intendere che dell'amore la fanciulla conosceva le opere no, ma i nomi sì. Qui sarebbe stato meglio che di frasi ellenistiche il critico si fosse del tutto dimenticato.

Interessante è l'esame dei concetti morali di Esiodo e del loro tipico dialettizzarsi nelle opposte categorie del bene e del male. Se non che dire, per es., che Esiodo conosce un determinato concetto morale e non il suo contrario, solo perché nelle *Opere* e nella *Teogonia* quest'ultimo non si trova, è un'argomentazione che non convince: non solo perchè certi concetti che in Esiodo non si trovano, per es. quello dell'Elpis buona (=speranza), sono documentati già in Omero, dal quale Esiodo dipende per tanta parte, ma soprattutto perché la mancanza di documentazione in Esiodo può essere puramente fortuita.

Il secondo saggio del libro è dedicato a Solone, uomo politico e scrittore gnomico. Dopo ciò che sulla sua personalità hanno scritto storici e filologi anche nostri negli ultimi anni, non dobbiamo aspettarci cose nuove nei lineamenti che il Martinazzoli traccia di Solone al pincipio del capitolo. Il problema centrale della sua critica è questo: fu Solone vero poeta ? Il lettore apprezzerà la sottigliezza e l'inventività analitica con cui l'Autore mette in luce l'intima aderenza dell'attività poetica di Solone con la sua attività politica, l'una e l'altra fondate sull'idea della giustizia. Per Saffo, dice il Martinazzoli, il perché della vita è l'amore; per Solone il perché della vita è la giustizia: le due situazioni spirituali sono sulla stessa linea lirica. Certo, Solone ha la passione della giustizia: ma che egli appartenga alla storia della poesia, se sia o no poeta nel senso che il critico dà a questa parola, non dipende dalla passione, dal mondo morale, dalla nobiltà del credo etico e politico, ma dal modo come quella passione per la giustizia si esprime. Saffo non avrebbe fatto pura poesia se del verso si fosse valsa per ammonire i suoi concittadini, per asserire che il decadimento della sua città era frutto della mancanza di ciò che per lei rappresentava il perché della vita. Il momento parenetico, normativo, didascalico pare inscindibile dall'opera di Solone. Lo so, quando egli descrive la vendetta di Zeus che piomba su gli uomini, lo scrittore gnomico diventa poeta, il fine logico-didattico della similitudine scompare. Peccato che questo avvenga una volta sola, e proprio nella elegia la cui integrità è più che giustamente discussa.

Per Mimnermo, al quale è dedicato il terzo saggio del libro, il Martinazzoli accetta il giudizio di W. Jäger, che vede nel poeta di Colofone un vero e proprio filosofo della vita. Certo, ogni poeta presuppone un suo mondo morale più o meno incerto e fluttuante, che ha contribuito alla formazione del suo spirito non diversamente dall'orizzonte della sua terra e dalla storia della sua gente. Ma non è quel particolare credo morale che dà alle sue parole le vibrazioni singolarissime per cui esse giungono al cuore di tutti gli uomini, anche di quelli che sono lontani dal condividere quel particolare stile di vita. Direi anzi che le parole di Mimnermo diventano parole e immagini di poesia, di quella sua inconfondibile poesia, solo perché la sua personale vicenda e filosofia della vita sono trascese e superate, si risolvono liricamente in umana malinconia, in effusione affettiva, in universalità di sentimento. Solo questo continua a vivere

nella sua opera, non ciò che il poeta inconsapevolemente vi ha messo del suo credo morale e della sua individuale esperienza. È anche da notare che il Martinazzoli, mentre cerca di mettere in evidenza la liricità dei paragoni naturalistici di Solone, si limita a considerare il frammento di Mimnermo sul viaggio del sole come ingenua spiegazione di un fenomeno naturale che documenterebbe solo l'interesse del poeta per la speculazione fisico-filosofica della Ionia contemporanea. Egli viene così a negare a quei versi l'accento fondamentale della poesia di Mimnermo, il valore sentimentale con cui è risentito dal poeta l'immutabile destino del sole, quel lavoro faticoso ch'esso ha avuto in sorte tutti quanti i giorni. Su quella eterna fatica si insiste a tal punto, anche nel primo pentametro con negazioni ed avverbi, che a me pare non si possa negare che l'animo del poeta è, lì, preso da quel travaglio senza tregue.

Nel saggio su Saffo il Martinazzoli concentra la sua attenzione sul significato intimo dell'esperienza amorosa della poetessa, sull'originalità di tale significato, dal quale egli vuole enucleare la mentalità tipica dell'eterno femminino. Vi sono critici che, studiando Saffo, considerano ancora una necessità inderogabile affrontare la spinosa questione morale. Il Martinazzoli è troppo moderno ed equilibrato per fermarsi al problema sessuale: muove dal fatto indiscutibile che Saffo amò con intensità unica, ma allarga e trasferisce lo spinoso problema al campo morale, dato che nell'amore agisce il supremo interesse e la realizzazione della personalità umana. Confesso che io non vedo come in sede crritica si ci debba occupare di una forma di erotismo legata a determinate premesse sociali e storiche, quasi che nella poesia saffica si conservassero quegli estremi elementi sensibili da cui una certa forma di erotismo nella realtà pare non andasse disgiunto. Tutto preso dalla sua ricerca di ethos, l'Autore cerca di sviscerare la femminilità di Saffo attraverso strati complessi e perturbanti oltre i quali pare si nasconda la personalità studiata. Egli vede una Saffo sempre furibonda d'amore, una donna dalla sconvolgente passionalità, dalla perturbante femminilità: il mondo muliebre è da lei sentito con un'attrattiva sessuale specifica, quasi con occhi maschili; la maschilità non parla alla poetessa con un linguaggio proprio, cioè virile; nella tecnica dell'amore, vale a dire della seduzione, essa mostra una pratica per dir così maschile. Inalzata in tal modo la vita intima della poetessa ad un potenziale di vibrazioni sempre altissime e intensissime, il culto saffico per l'eros diventa tipicamente femminile: l'esperienza amorosa di Saffo è elevata a potenza, acquista un valore originale e paradigmatico, ci dà un aspetto fondamentale e costitutivo della realtà umana. Altri critici recenti avevano cercato di redimere Saffo dalle spine della questione morale rendendo il suo mondo passionale più ch'era possibile delicato, etereo, immateriale. Il Martinazzoli, che non dubita della vera natura degli affetti e dei costumi che legavano la poetessa alle sue amiche e scolare, la riabilita e giustifica in altro modo: rivendicando il valore etico della sua esperienza di vita, svelando il carattere tipico, esemplare della sua femminilità, il ruolo paradigmatico che le spetta nei confronti del problema dell'amore.

Il lettore si domanderà: è proprio per questo che Saffo appartiene alla storia ? Qualunque intensità e forma abbiano avuto nella realtà gli amori e gli ardori di Saffo, fossero essi normali o anormali, tipici o comuni, nelle sue parole non rimane traccia di quegli estremi riferimenti sensibili, di quegli strati perturbanti di passionalità, dai quali il critico vuole distillare la più pura essenza della poesia saffica. Tra gli elementi onde si compone il quadro della tipica femminilità della Lesbia, l'Autore pone per prima la tendenza, ch'egli considera femminile, a sentire la natura liricamente, come proiezione d'uno stato d'animo interiore; e a Saffo fa risalire l'uso di associare notazioni di natura ad avvenimenti di carattere amoroso: come se la data della prima genesi di un determinato atteggiamento spirituale dovesse necessariamente coincidere con la data della sua prima documentazione letteraria. Altro elemento del quadro tracciato dal Martinazzoli è l'ostilità di Saffo contro la cortigiane, che è per lui tipicamente femminile, sebbene lo stesso attegiamento sia documentato in un frammento di Anacreonte e in una canzoncina popolare superstite tra gli scoliii attici. Altri elementi del quadro sono la riservatezza di Saffo sull'effetto fisico della propria passione, il senso materno in alcuni versi alla figlia, la genealogia di Eros. E perché no, io domando, il puro senso fraterno, la facilità a compatire e a perdonare, che l'ode a Carasso documenta in modo preciso e sicuro, non legato a nostri apprez-

zamenti soggettivi ? Forse perché l'affetto sororale mal s'inserisce nel quadro della passione saffica, quasi dionisiaca, tutta tesa verso la bellezza e il desiderio? Ma torniamo alla genealogia di Eros. Dallo scoliasta di Apollonio Rodio si ha notizia che Saffo avrebbe chiamato Eros figlio del cielo e della Terra: in questa variante del mito, dice il Martinazzoli, la poetessa avrebbe espresso la sua intuizione tipicamente femminile della vita, l'amore come unica realtà, come unico, supremo valore dell'umana esistenza. Lasciamo da parte la questione se la genalogia saffica sia realmente più satura di ethos di quella che faceva di Eros il principio o il padre dell'universo, legato o messo a contrasto col Caos, come si legge in Esiodo. Uno scoliasta di Teocrito ci dice che Saffo avrebbe chiamato Eros figlio di Afrodite e del Cielo; un passo di Pausania informa che Saffo immaginò molte cose contraddittorie sul conto di Eros; un frammento della stessa Saffo ci presenta Eros come servitore di Afrodite. Se ne dovrebbe dedurre che l'ethos della poetessa variava da una poesia all'altra, ogni volta con un'intuizione diversa della vita. La molteplicità delle forme che il mito d'Eros ha assunto nella poesia saffica, prova che nessuna di quelle genealogie ha per Saffo un valore essenziale, quel significato rivelatore della sua personalità artistica ed etica, che vi ha colto il Martinazzoli.

Le difficoltà a cui si va incontro considerando l'ethos individuale come la più vera e immortale essenza della poesia non tolgono che, anche nei capitoli su Anacreonte, su Pindaro, su Callimaco e gli autori delle *Anacreontiche*, il Martinazzoli dia prova del grado di finezza e di inventività analitica a cui è giunta la sua critica. Chi ricorda quali accenti umani e delicati le Muse concessero talvolta a Callimaco, si dorrà forse di taluni giudizi sul poeta-letterato alessandrino. A lui è dedicato uno degli ultimi capitoli, ricco di acute osservazioni e di riferimenti ad altre esperienze e ricorsi della storia. Pare anche eccessivo dire che poeti come Anacreonte fanno parte della morale greca allo stesso titolo di un Socrate, di un Platone, di unEpicuro. È ovvio che i grandi maestri dell'ethos quali Platone, Aristotele ed Epicuro, documentando nelle loro opere una concezione consapevolmente teorizzata, che si inserisce organicamente nel superiore sviluppo del pensiero greco, entrano a far parte della morale ellenica con ben altro titolo e in altra misura che i poeti come Anacreonte. Tutto preso dalla sua ricerca di ethos, quasi vi accarezzasse una sua particolare esperienza morale, l'Autore la viene svolgendo e saggiando su questi poeti, dandoci delle analisi con prospettive storiche e psicologiche così suggestive che talvolta, chiusi nel cerchio di quella sua esperienza prediletta, non ci si accorge di scivolare sulle sabbie mobili della pura possibilità dell'interpretazione soggettiva.

L'ultimo capitolo è dedicato a Longo, lo sconosciuto romanziere di Dafni e Cloe. L'oscurità che avvolge la sua vita, i cui termini cronologici oscillano tra il II e il IV secolo della nostra era, lasciano perplessi sul valore etico della sua nostalgia dell'ethos antico. Anche il suo erotismo, che il Martinazzoli difende dell'accusa di pornografia, acquisterebbe altro rilievo se potesse essere interpretato sicuramente come una reazione al moralismo cristiano dell'ambiente. Ma il fittizio, il manierato, l'artificioso sono difetti artistici: né la sincerità dell'evasione culturale e della nostalgia campestre né la vivacità della presunta reazione pagana valgono ad eliminare quei difetti fondamentali, a dissolverli nell'ethos nostalgico del passato, a sollevare l'opera nel cielo nella poesia.

Se chi medita e chi lotta può fare anche oggi di Platone e di Epicuro la sua guida, ai poeti non si chiede che luce di bellezza e conforto di poesia. Il segreto di questa non risiede nell'ethos implicito nei fantasmi artistici e nelle effusioni affettive: la qualità, l'essenza della poesia non è determinata dalle vaghe e fluttuanti idealità dell'individuo, da ciò che spesso vi è di caduco, di mediocre, di elementare nel suo mondo morale. È il cuore ispirato del poeta che, indipendentemente dallo stile di vita, imprime alle sue parole quelle umane vibrazioni per cui sotto qualsiasi cielo le intende ogni uomo.

Tali sono i temi e i problemi sui quali ci fa meditare il Martinazzoli. Anche il dissenso che su alcuni aspetti della sua indagine si è dovuto esprimere, dà la misura dell'ingegno dello studioso, della modernità e del pregio del suo lavoro.

AURELIO PERETTI

LIBRI RICEVUTI

Per ragioni di spazio è annunziata soltanto una parte delle pubblicazioni pervenute alla Direzione. Di alcuni libri di cui sotto per ora è fatto il semplice annuncio, sarà curata la recensione nei prossimi fascicoli.

Le notizie ed i giudizi critici di questa rubrica sono redatti, salvo altra sigla o firma, da Nicola De Donno (filosofia), Aldo Duro (letteratura italiana), Geno Pampaloni (letteratura contemporanea), Giuliano Procacci ed Ernesto Ragionieri (storia), Carlo F. Russo (letterature classiche), e sono tutti riveduti o integrati dalla Direzione e dalla Redazione.

GIUSEPPE AGNELLO, *Chi farà il processo al fascismo?* Siracusa, Mascali, 1947, pp. 206.

LUCII AMPELII, *Liber memorialis*, Edidit Nicolaus Terzaghi, Augustae Taurinorum, Chiantore, 1947, pp. X-65. — Mancava una edizione italiana (forse perché non se ne sentiva il bisogno) di questo tardo autore della letteratura latina (IV o V secolo), compilatore di una specie di notiziario e prontuario storico, geografico e astronomico. Ma non è tale notiziario, spesso infantile, che giustifica certamente questa nuova edizione, bensì il documento che esso implica di uno stile e di una «sintassi» in evoluzione verso andamenti e costrutti quanto mai volgari, che il Terzaghi bene ha fatto il più delle volte a conservare, senza ricorrere ad emendazioni e regolarizzamenti. Per il materiale dei codici l'editore dipende dalla teubneriana edizione dell'Assmann (1935). Questo Ampelio è il primo volumetto della collezione *Olympia*, diretta dallo stesso Terzaghi, e destinata alle esercitazioni universitarie e agli studiosi. Nella stessa è uscita una edizione delle *Georgiche* con scolii sceiti a cura di A. Colonna. Vi sono imminenti, a cura di C.F. Russo, le edizioni della *Apocolocyntosis* di L. A. Seneca e dello *Scutum* pseudoesiodeo, ed una edizione dei frammenti papiracei delle Storie di Alessandro per opera di D. Pieraccioni.

MATTHEW ARNOLD, *Cultura e anarchia*, A cura di Vittorio Gabrieli, Torino, Einaudi, 1946, pp. XXIII-214.

PIETRO BARBIERI, *L'ora presente alla luce del Vangelo*, Prefazione di P. Mariano Cordovani, Introduzione di Luigi Einaudi, Roma, Cosmopolita, 1946, pp. VII-197.

VITTORIO BETTELONI, *Poesie edite e inedite*, pp. XXVI-669; *Versioni complete*, pp. 848 = Volumi I e II delle *Opere complete* di V. B. a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946. — Si tratta di un avvenimento editoriale-artistico di assai notevole importanza: la nitida edizione del Mondadori e le cure filologiche dedicate dal Bonfantini ai testi del suo autore, invoglieranno i critici italiani a riesaminare il problema della poesia del Betteloni, consolidando il suo significato lirico-tecnico e caratterizzandone la sua posizione storica: il verismo poetico, o il romanticismo realistico, come propone il Bonfantini, costituirebbe un capitolo interessantissimo della nostra storia letteraria della seconda metà dell'Ottocento. Il Betteloni va visto nella corrente che si parte da alcuni versi del Tommaseo e del Nievo, e trova modi vicini nella poesia di Pompeo Bettini, in quella del Pascoli minore che poi è il Pascoli maggiore, e sfocia nei crespuscolari da Gozzano e Moretti, ed ha l'ultimo rappresentante in Umberto Saba col suo «delicato romanticismo ironizzante». Il Betteloni è il poeta «anticonformista» per eccellenza, che tra il 1860 e il 1900, nel folgoreggiare della poesia carducciana, e poi dannunziana e pascoliana, rappresenta la reazione antiaccademica, la quale ha avuto il primo successo nella poesia di questo primo mezzo secolo del Novecento. Il volume delle versioni poetiche contiene la traduzione del *Don Giovanni* di Byron (in mirabili ottave, da pareggiare se non superare quelle della *Pulcella* del Monti), il *Nerone* di Hamerling, l'*Arminio e Dorotea* del Goethe. «Il poema di Goethe è scavato dalle viscere della quotidiana e più comune realtà — scrive lo stesso Betteloni: miniera preziosa, a mio parere, ma innanzi alla quale i nostri passano o disprezzando o non avvertendo». Il poeta e il traduttore si danno la mano, per questo gusto del realismo morale e tecnico. Del Betteloni (nato a Verona il 14 giugno 1840, morto a Castelrotto (Verona) il 1° settembre 1910), oggi si possiede tutto a stampa in ordinate edizioni. I gusti del lettore-critico sono particolarmente effusi, oltre che nelle prefazioni alle opere tradotte, nel volume *Impressioni critiche e ricordi autobiografici*, volume postumo, edito nel 1914 dal Ricciardi di Napoli, Degni di considerazione anche i romanzi e i racconti (*La commedia e la farsa*, 1880; *Prima lotta*, 1897; *Il ritratto*, 1902) e il suo teatro (*Ciò che Dio congiunge, l'uomo non disgiunge*, 1869; *Tutto il male non vien per nuocere*, 1870; *La letera de Roseta*, 1903). Queste pagine saranno di nuovo raccolte in un terzo volume di *Impressioni critiche e ricordi autobiografici*, e un quarto volume di *Racconti e scene*, entrambi di prossima pubblicazione, sempre a cura del Bonfantini. Il Bonfantini, editore molto attento dei due volumi

mondadoriani (messi in vendita a prezzo irrisorio, probabilmente perché l'editore deve avere avuto una sovvenzione dai Betteloni o da un comitato di amici) ha dato anche, sparsa, ed elencata per alcune voci, la bibliografia critica sull'opera del suo scrittore. Un qualche valente giovane deve sentirsi invogliato a preparare una buona monografia sull'argomento. (L. R.).

GUIDO CALOGERO, *Estetica, Semantica, Istorica*, Torino, Einaudi, 1947, pp. IX-392.

EDWARD H. CARR, *Nazionalismo e oltre*, Traduzione di Giovanni Ferrari, Milano, Bompiani, 1946, pagg. 105. — Il Carr intenta quasi un processo al concetto di nazione: man mano che questa si è venuta identificando con una massa sempre maggiore di cittadini (nazione democratica, nazione socialista) ha portato al disfacimento dell'equilibrio europeo culminato nelle ultime due guerre considerate come un tutto continuo. Di qui la necessità di unire le singole nazioni in più ampi organismi amministrativi, forniti di un proprio potere coegente e non meramente arbitrale, perseguenti propri fini politici e sociali. Se nelle premesse storiche il Carr non sembra sempre troppo felice, non gli si può negare una certa, a volte acuta, penetrazione della realtà politica attuale.

MANLIO CIARDO, *Le quattro epoche dello storicismo. Vico, Kant, Hegel, Croce*, Bari, Laterza, 1947, pp. 412. — È un libro sulla filosofia di B. Croce, le cui origini l'A. ovviamente riconduce a Vico, Kant, Hegel. Lo studio si compone perciò di due parti. Nella prima, in quattro saggi, si segue la linea di svolgimento che dal *verum ipsum factum* vichiano e dalla sintesi a priori kantiana, porta, attraverso la dialettica dello Hegel, alla unità-distinzione del Croce. Nella seconda si fornisce una « dimostrazione a priori » della unità dialettica di storia e filosofia, in che consiste lo storicismo. Dispiace in questo libro, la cui lettura è resa inoltre difficile da un ispido e stranamente altezzoso linguaggio, una certa apocalittica visione del crocianesimo come definitiva perfezione della storia, che cova nel profondo di esso, e anche qua e là traspare in superficie. Di ciò inevitabile conseguenza è lo scadere degli altri filosofi esaminati al ruolo non confessato, ma ugualmente visibile, di precursori : sicché essi compaiono in queste pagine come al banco degli accusati, a ricevere condanne e assoluzioni. Il linguaggio apostolico e celebrativo del Ciardo ci ricorda i « giobertiani » che perorarono in Italia attorno al 1860, e particolarmente a Napoli; il Ciardo, come mentalità, anche lui è un « giobertiano » che ha soltanto barattato il contenuto del giobertismo con quello del crocianesimo.

ARTURO CODIGNOLA, *L'Italia e gli italiani d'oggi*, Genova, Casa Editrice « Il Nuovo Mondo », 1947, pp. 751. — Vorremmo dire molto bene di questo dizionario biobibliografico, che dovrebbe sostituire il *Chi è?* del Formiggini e le sue successive reincarnazioni, e il cui compilatore è stato finora un assai diligente studioso; ma non sappiamo approvare i criteri con cui esso è stato condotto. Criteri prevalentemente commerciali, perché fra l'altro vi si includono tutti i sindaci dei cinque o seimila comuni italiani: orbene, noi ne sappiamo quanto prima, perché, ignorando del tutto il nome di questi sindaci, non sappiamo come ricercarli nel dizionario, mentre sarebbe stato più opportuno, semmai, elencare tutti i comuni italiani e far seguire i nomi dei rispettivi sindaci. Ora come ora, il redattore di questa nota rimane deluso, perché non può sapere chi è il sindaco di Valguarnera Caropepe (*Carrapipi* volgarmente), per citare un paese celebre nella nostra fantasia per un notissimo mimo comico di Angelo Musco, o il sindaco di Canicattì, di Delia, di Sommatino, di Biscari, di Favarotta, che son tutti nomi che sommuovono la fantasia dello scrivente. Ma l'editore intanto si è assicurata la vendita di cinque o seimila copie, presso questi ingenui sindaci, felici di vedere stampato il loro nome, che essi si sillaberanno, tra sé e sé, ma che nessuno, al di fuori degli interessati, ripeterà. C'è, per esempio, il nome di Gaetano Pieraccini, presentato come medico, ma non come primo sindaco di Firenze liberata (come pur sarebbe stata l'intenzione del compilatore), e manca quello del suo successore, Mario Fabiani: la mia erudizione sui sindaci arriva fin qua. In secondo luogo, pur apprezzando il criterio di « uomo d'oggi » del Codignola, non possiamo rassegnarci a non ritrovare i nomi di tante figure che ebbero rilievo nel passato regime. Ci sono parecchi ex-accademici d'Italia, che non appaiono nel dizionario, come Gioacchino Volpe e Alfredo Schiaffini; probabilmente gli interessati non avranno voluto mandare la loro nota, ma ai giovani collaboratori del compilatore sarebbe stato facile il procurarsi le notizie necessarie, poiché si tratta di uomini notissimi, e anche favorevolmente noti, nel campo degli studi; qualsiasi annuario dell'Accademia d'Italia poteva bastare all'uopo, con convenienti aggiornamenti. Così non sappiamo rassegnarci a non trovare nomi di uomini sempre egregi e stimabilissimi dal punto di vista tecnico, anche se si sono macchiati di servilismo fascista o sono colpevoli di sbalestramento politico, come, per esempio, Santi Romano e Giotto Dainelli; mentre ci fa specie di trovare in cambio altri nomi assai meno egregi, che addirittura sono stati dei « repubblichini » e dei collaborazionisti, come quel Giuseppe Villaroel, passato all'aneddotica giornalistica sotto il nomignolo di « poeta della repubblica di Salò », e quel Bruno Gemelli, ministro della marina mercantile a Salò. Pure, noi che siamo contrari all'amnistia Togliatti-De Gasperi, siamo favorevolissimi ad una larga amnistia biobibliografica, che è sempre utile agli studiosi, ai vari professionisti, agli industriali, ai commercianti, agli uomini politici che consultano questi volumi; non c'è più un'Italia di ieri e un'Italia di oggi, e ce li vorremmo vedere tutti perché di tutti ci potrebbe essere utile conoscere qualche notizia, se sono vivi o se sono morti, se non altro l'indirizzo di casa, dopo tanto diluvio.

Una terza riserva dobbiamo fare sulle qualifiche critiche (non semplicemente professionali) attribuite ai singoli biografati; non sappiamo perché Francesco Cognasso e Nicolò Rodolico, grossi storici cortigiani di casa Savoia, siano degli « storici », e Walter Maturi e Carlo Morandi e Delio Cantimori e lo stesso

Arturo Codignola siano soltanto degli « storiografi »; me ne dispiacerebbe per Federico Chabod, che anche lui è classificato come « storico ». Così siamo rimasti allibiti che dell'ottimo Piero Fossi si dica che è un « filologo » e del un po' meno che ottimo Luciano Nicastro si dica lo stesso, che è un « filologo », mentre d'un insigne studioso come Mario Fubini, che è uno dei nostri migliori storici della letteratura italiana e addestratissimo filologo, si dice soltanto che è un « poligrafo », qualifica che sarebbe potuta andar bene per un qualche Valentino Piccoli, se fosse sempre vivo. Così « poligrafo » è Aurelio Roncaglia, un giovane che ha la fortuna di aver scritto ancora poco e che, semmai, è un valente filologo, a cui si devono buone edizioni critiche del *Teseida* e della *Chanson de Roland*. E non abbiamo saputo spiegarci perché Bruno Lavagnini sia « scienziato » e non lo sia Ettore Bignone con il suo *Aristotele perduto*, per cui del resto va pur bene la qualifica di « letterato »; e non sia scienziato neanche Giorgio Pasquali, qualificato come « filologo ». In somma questa volubile e capricciosa terminologia è fatta per disorientare il lettore. Così, per esempio, ci siamo trovati perplessi tutte le volte che ci s'amo imbattuti in nomi come quelli di Montale e di Ungaretti, qualificati genericamente come « scrittori » e nel nome di un Pastonchi, qualificato specificatamente come « poeta », mentre un certo Alfredo Algardi di Genova, a noi ignoto, è qualificato come « letterato » e poi come « poeta », « commediografo », « oratore ». Adriano Tilgher, morto nel novembre del 1941, figura felicemente vivente: e Alfredo Gargiulo non appare affatto, come non vi figura il critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, e non vi figura, cosa questa anche più grave, Emilio Cecchi, critico e scrittore di fama non semplicemente nazionale. Ma queste sono le lacune o le imprecisioni che possono essere corrette in una successiva edizione.

Ma una vera ingenuità è stata quella di aver dato credito a tutte le notizie date dagli interessati, le quali talvolta suscitano un comico indescrivibile, specialmente quando ci si trova davanti alla qualifica di « perseguitato politico », come è quella di un ex-rettore di università, ampolloso fascista *in verbis* se non *in rebus*, che è stato escluso per ingenuità scientifica dall'Accademia dei Lincei, da una commissione presieduta da Benedetto Croce, che non sappiamo vedere in veste di persecutore politico. I « perseguitati politici » sono in gran numero in Italia, e molte brave persone non hanno dato tale qualifica per il naturale pudore di certe sofferenze subite. La qualifica di « perseguitato politico » a noi ci ricorda quella infausta e ridicola di « danneggiato politico » che ci fu negli anni dopo il 1860, e l'altra di « antemarcia » o « sciarpa littorio » e « marcia su Roma », di più recente e non più allegra memoria.

Un'ultima osservazione: per le donne non ci sono le date di nascita, e fu questo un frivolo uso messo in voga dal Formiggini; ma le donne oggi godono del suffragio universale, sono in tutto uguali agli uomini, e noi vogliamo conoscere esattamente le loro generalità anagrafiche, anche per sapere se le possiamo eleggere deputatesse o sindachesse. La soppressione della data di nascita è un riportare le donne su un piano di galanteria sessuale e salottiera, e molte donne, di spirito democratico dotate, sono sicuro che protesteranno per questo privilegio di reticenza a loro concesso, e che le offende nel loro buon gusto. Le donne intelligenti, in compagnia di uomini intelligenti e discreti, dicono sempre chiara la loro età; il dissimularla o l'alterarla è come commettere un peccato di pensiero, un reticente classificarsi e tariffarsi, come — non sappiamo qual termine usare — donne epitalamiche. Vero è che le donne qualche volta sbagliano la data dei loro natali, ma la sbagliano anche gli uomini, perché vedo che anche Massimo Bontempelli (se è lui che ha dato la notizia, ma lo escludo) figura nato il 12 maggio 1884, e deve trattarsi di un *lapsus memoriae* dell'interessato o di un *lapsus calami* dei compilatori, perché nella antologia *Scrittori nuovi* di Falqui e Vittorini, del 1930, è detto « nato a Como nel 1878 ». E difatti ci risulta che egli è della generazione di Bignone e di Lombardo-Radice, entrambi del '79. A me pare che quando si è avuta la notizia dagli interessati o dalle interessate, se si ha qualche dubbio sulla veridicità e si tratti di persone per cui valga la pena, il compilatore deve far compiere una piccola ricerca nei comuni di provenienza: Angelo De Gubernatis, che non era un erudito raffinato, ebbe questa pazienza per il suo dizionario degli uomini illustri, che rende un qualche servigio ancor oggi.

Ci siamo fermati a fare delle osservazioni molto pedantesche, invidiando per un momento la antica fronda penela di Emilio Bertana e Vittorio Cian; ma altri rilievi dovremmo fare sui prospetti critici affidati per le diverse attività nazionali a redattori che non avevano l'autorità della mente per farli (non parlo di autorità sociale o accademica, che questa non conta); sicché i loro prospetti riescono un coacervo di mediocri e insipidi luoghi comuni. Noi ci auguriamo che Arturo Codignola, che è un bravo studioso ed uomo di elevato sentire civile (non sappiamo decidere però in questo momento se sia uno « storico » o uno « storiografo »), voglia, con un intervento più energico e personale, liberare questo suo pur utilissimo dizionario da tutte le ingenuità che lo costellano, e riempirne, con un lavorio di ricerche dirette, le assurde lacune. Il Formiggini, che non era né uno storico né storiografo di professione, ma aveva un certo fiuto e molta malizia letteraria, queste cose le faceva, e appunto per questo noi conserviamo nelle nostre biblioteche private le varie edizioni del suo *Chi è?* e ce ne fidiamo abbastanza. (L. R.).

JOHN DEWEY, *Liberalismo e azione sociale*, Traduzione di Paolo Cresti, Firenze, La Nuova Italia, 1946, pagg. 117. — Il Dewey si fa in quest'opera assertore d'un liberalismo rinnovato ed aperto alle odierne esigenze sociali. Ma il fondo razionalistico e astratto del suo liberalismo lo induce a porre l'accento più sullo stato che sull'individuo, ad auspicare, oltre che una pianificazione degli strumenti di produzione, una sorta di collaborazione delle intelligenze associate, sul modello di quella in atto nelle scienze naturali, nella risoluzione dei problemi politici. Conclusioni che, anche se politicamente fondate ed accettabili, non sappiamo fino a che punto sian fedeli alla tradizione liberale, sì che l'an-

tinomia tra liberalismo e socialismo sembra qui, anziché risolta, acuita con maggior evidenza.

CARLO GALLAVOTTI, *Saffo e Alceo, Testimonianze e frammenti*, Con introduzione, apparato e traduzione, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, Parte Prima, 1947, pp. 153. — Questa parte comprende Saffo. Intento dell'editore è di «offrire un testo aggiornato e criticamente vagliato per la lettura corrente dei lirici eolici e per alcun esercitazioni filologiche», e lo scopo è, a parer nostro, raggiunto. Il Gallavotti ha il pregevole merito, fra l'altro, di aver fatto particolare opera critica nell'aggiornare — anche senza completarle — e discenere le testimonianze antiche su Saffo. L'apparato, suddiviso in tre rubriche, poteva essere più essenziale in quella dei *loci paralleli*. Questa, nelle grandi edizioni dei classici antichi, è una *culpa* che, seppure da ritenersi *felix*, provoca infelici confusioni tra «imitazioni» di valore poetico (ed in tal caso la menzione del *locus similis* ha valore critico) ed il semplice linguaggio tradizionale-socializzato, patrimonio comune all'*ars dictandi* di ogni poeta. Questa marginale osservazione non infirma naturalmente il carattere dell'edizione in quistione, la quale è pregevole, non solo perché aggiornata, ma perché condotta con rigoroso metodo critico. Nel testo dei frammenti, che sono disposti in libri come nel Lobel, molti e buoni i contributi personali del G., anche se naturalmente sono possibili dissensi. P. es. sarebbe stato meglio non introdurre nel testo del celebre fr. 2, v. 1 Γοι al posto di μοι secondo quanto aveva sostenuto lo stesso G. in *Riv. filol.* 1942, 111 sgg.: malgrado i suoi argomenti, le testimonianze di Catullo e di Apoll. Dysc. p. 59, 10 Schn. continuano a favorire l'ipotesi che quella, limitata a tre sole parole, dello stesso Apollonio p. 82, 17 si riferisca ad altro componimento.

MARGHERITA GUIDACCI, *La sabbia e l'angelo*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 58. — Le derivazioni che la critica ha notate, delle poesie della G. dalla poesia anglosassone, non tolgono valore al tentativo di «poesia religiosa» che l'A. ha tentato con severità di stile, e con profonda intensità di passione. Si può forse dire se mai, che questo primo libretto va, in certo modo, «giustificato» dal modo in cui l'A. ne approfondirà i motivi in avvenire.

Memorie del cardinale di Retz, A cura di D. Bartoli e di C. Giardini, Milano, Bompiani, 1946, pp. 354. — Le memorie del cardinale di Retz costituiscono un prezioso documento sulla tormentata vita della prima e della seconda Fronda, gettando luce su quel dialogo tra nobiltà feudale ed autorità regale che sarà chiuso definitivamente da Luigi XIV. Di particolare interesse la lettera del Retz esule alla corte papale e al clero parigino (p. 338) che, inserendosi nella polemica gallicano-vaticana, ne chiarisce gli addentellati politici. Precede un'introduzione di D. Bartoli, in cui, oltre ad un necessario inquadramento storico, è sottolineato il valore letterario di queste memorie.

BRUNO NARDI, *Nel mondo di Dante*, Edizioni di «Storia e letteratura», Roma, 1944, pp. 382. — Le questioni che il Nardi, uno dei più ferrati medievalisti e dantisti nostri, tratta in questo volume (la doppia redazione e le allegorie della *Vita nuova*, Matelda, il libero arbitrio, il tomismo di Dante, la «donatio Constantini», ecc.) appartengono sempre ad una sfera speculativa e, per la *Divina Commedia*, al suo mondo strutturale. L'A. riesce a farci sentire il peso e la presenza della *struttura* e la necessità di soffermarci su questa per poter procedere più liberi all'intendimento della *poesia*. Nella limitatezza dello spazio, ci sia permessa una osservazione di carattere esterno, a difesa del lettore comune. Non tutti coloro che s'interessano a problemi d'esegesi testuale e d'interpretazione del pensiero di Dante hanno familiari le opere dei dottori scolastici né il loro latino. Ora, senza dire che spesso le divergenze d'opinione nascono proprio da un diverso modo d'intendere il testo latino — non sempre ovvio né sempre indiscutibile —, gioverebbe in ogni modo, anche alla chiarezza della trattazione, abbondare meno nelle citazioni dirette (spesso il Nardi si limita a mettere a riscontro, senza commento, brani di filosofi medievali) e sviluppare il pensiero in maniera più esplicita.

GIUSTA NICCO FASOLA, *Argomenti di politica e di morale*, Firenze, La Nuova Italia, 1946, pp. 185. — L'A. di questo volumetto è convinta assertrice dell'inscindibilità della politica dalla morale. Di qui il titolo del volumetto in cui il vagheggiamento d'una società rinnovata nei suoi fondamenti istituzionali e sociali, s'accompagna alla predicazione per il rinnovamento del costume morale del cittadino. Ed è proprio in questo impegno pedagogico, nella franchezza del suo linguaggio, più che nelle giustificazioni teoriche del suo assunto, che s'annida la nota più simpatica di questi «argomenti».

ADOLFO OMODEO, *Giovanni Calvino e la Riforma in Ginevra*, Bari, Laterza, 1947, pp. 153. — Il libro è un corso universitario pubblicato postumo. L'intuizione fondamentale dell'Omodeo sta nella negazione del «machiavellismo» di Calvino: negazione che può prendere un senso più vasto e trovare maggiori applicazioni di quelle che abbia potuto avere in questo libro. In particolare, in quella annosa controversia sul valore degli «eretici», cioè degli eretici dell'eresia, degli estremisti che rischiavano di trascinar la riforma alla totale negazione, questa negazione del «politicismo» di Calvino, questo limitare la sua lotta per la organizzazione a una accettazione del costume patriarcale. Calvino esce da questo libro dell'Omodeo, spogliato da una certa ansia di pretotalitario che incosciamente l'ultima polemica ereticale aveva proiettato nella considerazione storica di lui. Questo Calvino, che segna un passaggio dall'età della magia all'età della responsabilità, ha preso il volto severo e sereno del suo storico, che ha guardato a quello che c'é in esso di più chiaro ed umano. (A. GAROSCI).

Direttore responsabile : LUIGI RUSSO
Segretari di Redazione : C. F. RUSSO e E. RAGIONIERI

FIRENZE 1947. — STABILIMENTI TIPOGRAFICI VALLECCHI
Autorizzazione Decreto Prefettizio N. 3405, 3-*XII*-1945

QUADERNI DI «BELFAGOR»

Il cospicuo successo di abbonati e di lettori incontrato da «Belfagor» fin dal gennaio 1946, epoca dell'inizio delle pubblicazioni, ha incitato l'Editore e la Direzione della rivista ad affiancare i fascicoli bimestrali di «Belfagor» con *Quaderni* annuali di carattere monografico.

Il primo dei *Quaderni di «Belfagor»*, che verrà pubblicato nel prossimo dicembre, offre contributi per la storia del Concilio di Trento e della Controriforma. Eccone il sommario definitivo:

LUIGI RUSSO: *La Controriforma e la storiografia moderna.*
EUGENIO GARIN: *Desideri di riforma nell'oratoria del '400.*
DELIO CANTIMORI: *Il «nicodemismo» in Italia.*
GIORGIO SPINI: *I trattatisti dell'arte storica nell'età della Controriforma.*
GIOVANNI MIEGGE: *Le aspirazioni delle chiese nazionali al Concilio di Trento.*
A. C. JEMOLO: *La riforma tridentina nell'ambito matrimoniale.*
GIOVANNI GETTO: *La letteratura ascetica della Controriforma.*
LUIGI FIRPO: *La utopia politica nella Controriforma.*
LUIGI SALVATORELLI: *Paolo Sarpi.*

Gli abbonati ed i lettori di «Belfagor» che desiderano ricevere il *Quaderno* del 1947 sono pregati di prenotarsi entro il 15 dicembre c. a. presso l'Amministrazione (Viale dei Mille 90, Firenze).

Gli abbonati prenotatisi riceveranno il *Quaderno* a metà prezzo. Gli abbonati che hanno procurato o procureranno un nuovo abbonato, riceveranno in omaggio il *Quaderno*.

Il *Quaderno* del 1948 sarà dedicato alla «Storiografia europea contemporanea».

IL «QUADERNO» VERRÀ PUBBLICATO NEL NUMERO DI COPIE INDICATO DALLE PRENOTAZIONI E NON SARÀ DISTRIBUITO DALLE LIBRERIE.

BELFAGOR è la rivista di cultura moderna più autorevole e più seguita, e il vasto consenso che essa ha suscitato non è tanto merito della bravura organizzativa della Direzione e della Redazione e dell'Editore, quanto è indice degli orientamenti e della maturità della cultura italiana. Ciò che qui si annota con particolare compiacimento. «Belfagor» raccoglie il frutto dell'ultimo quarantennio di discussioni e indagini scientifiche.

BELFAGOR esce bimestralmente dal 15 gennaio 1946 in fascicoli di 120-140 pp.

ABBONAMENTO ANNUO SOSTENITORE: L. 3000 e oltre

ABBONAMENTO ANNUO PER IL 1948: L. 950 (se versato entro il 31 dicembre 1947)

Un fascicolo di saggio gratuito a richiesta

Chi procura cinque abbonati ha il sesto abbonamento gratuito e riceve in omaggio il *Quaderno di «Belfagor»*.

Annate e fascicoli arretrati: Annata 1947: L. 650. Annata incompleta del 1946 (i primi due fascicoli sono esauriti): L. 1000. Tutti gli arretrati del 1947 e i quattro disponibili del 1946: L. 1600. Un fascicolo arretrato: L. 300. Dell'annata 1946 sono disponibili alcune collezioni *complete* in carta speciale per bibliofili al prezzo di L. 3000 l'una.

DIREZIONE E REDAZIONE: Viale S. Lavagnini (già Pr. Margh. 44) Firenze - Tel. 43.174
AMMINISTRAZIONE: Viale dei Mille 90, Firenze, Tell. 50.319 e 50.320.

Versamenti sul c.c. N. 5/2433 intestato alla Rivista «Belfagor», Firenze.

VALLECCHI EDITORE - FIRENZE

OPERE DI LUIGI RUSSO

Diamo qui un elenco di alcuni volumi di recente edizione o ristampa che possono costituire, rapsodicamente, una larga trama di una Storia della Letteratura italiana:

STUDI SUL DUE E TRECENTO

di pp. 250, edito dalle « Edizioni Italiane », Via del Quirinale 22, Roma, 1946.

Contiene: 1. *Origini della civiltà e della lingua italiana;* 2. *La letteratura religiosa del '200;* 3. *Jacopone da Todi mistico-poeta;* 4. *La letteratura comico-realistica nella Toscana del '200;* 5. *Genesi e unità della Divina Commedia;* 6. *Boccaccio;* 7. *Arte e poesia del « Decameron ».* — In appendice: 8. *Umanesimo, Rinascimento, Riforma e Controriforma e la storiografia contemporanea.*

LETTURE CRITICHE SUL " DECAMERON "

25 *Novelle* del « Decameron » con 27 *Postille* critiche
II ediz., Firenze, Sansoni, 1944, pp. 510

MACHIAVELLI

di pp. 300, edito dal Tumminelli, Viale dell' Università 38, Roma, 1946.

Contiene tre saggi, che costituiscono complessivamente una organica monografia sul pensatore e sull'artista: 1. *Prolegomeni a Machiavelli;* 2. *Machiavelli uomo di teatro e narratore;* 3. *Postille.*

METASTASIO

III edizione, Bari, Laterza, 1945, pp. 200.

È il saggio più giovanile del Russo che risale al 1914.

RITRATTI E DISEGNI STORICI

I serie: *dall'Alfieri al Leopardi* - II serie: *dal Manzoni al De Sanctis*
di complessive 610 pp., Bari, Laterza, 1946.

Questi due primi volumi contengono: I. *Prefazione;* 1. *Alfieri politico eterno;* 2. *La « vita » dell'Alfieri;* 3. *Alfieri trattatista politico;* 4. *Ugo Foscolo, poeta e critico;* 5. *Vincenzo Monti, poeta, letterato;* 6. *La « carriera poetica » di Giacomo Leopardi.* - II. 7. *Introduzione ai « Promessi Sposi »;* 8. *Manzoni poeta e Diderot oratore;* 9. *Parere sull'« Adelchi »;* 12. *Le « Confessioni di un italiano » del Nievo;* 13. *La letteratura narrativa della nuova Italia;* 14. *Curriculo mentale di Francesco De Sanctis.*

PERSONAGGI DEI " PROMESSI SPOSI „

di pp. 332, « Edizioni Italiane », Via del Quirinale 22, Roma, 1947.

Contiene: 1. *L'ispirazione dei « Promessi Sposi »;* 2. *L'Innominato;* 3. *Il Cardinale Borromeo;* 4. *Don Rodrigo;* 5. *Fra Cristoforo.*

FRANCESCO DE SANCTIS E LA CULTURA NAPOLETANA

II edizione, Bari, Laterza, 1943, pp. 500.

È un quadro della cultura napoletana nei suoi conflitti e incontri con la cultura nazionale dal 1860 al 1885.

Contiene: 1. *La decadenza nell'Università borbonica e la riforma del De Sanctis;* 2. *Gli ordinamenti universitari;* 3. *La nuova cultura e gli hegeliani;* 4. *Filologi storici e grammatici e l'insegnamento nazionale del De Sanctis;* 5. *I maestri di giurisprudenza e la filosofia;* 6. *Gli scienziati e la reazione alla metafisica;* 7. *La cultura extrauniversitaria;* 8. *Conflitti tra il vecchio e il nuovo;* 9. *Polemiche politiche;* 10. *Silvio Spaventa e il liberalismo di destra;* 11. *L'educazione nazionale e il pensiero dei napoletani;* 12. *Il De Sanctis educatore politico.* Conclusione: *Napoli e la cultura nazionale.* Appendice: *La scuola matematica napoletana.*

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

di pp. 170, già della Casa Universale di Genova, ora della Casa Sansoni di Firenze

Contiene: 1. *La Sicilia e la nuova letteratura;* 2. *La Napoli letteraria dopo il 1860;* 3. *Tendenze europeizzanti e provinciali nella Toscana letteraria dopo il 1860;* 4. *Il D'Annunzio scrittore abruzzese e la sua anabasi europea;* 5. *La carriera artistica del D'Annunzio;* 6. *Il teatro dannunziano e la politica;* 7. *Le generazioni post dannunziane nel venticinquennio fascista;* 8. *Ritratti critici.*

GIOVANNI VERGA IV edizione, Bari, Laterza, 1947, pp. 500.

OPERE DI LUIGI RUSSO

Seguito dell'elenco della pagina precedente:

SCRITTORI-POETI E SCRITTORI-LETTERATI

(S. DI GIACOMO, G. C. ABBA)

II edizione, Bari, Laterza, 1945, pp. 344

LA CRITICA LETTERARIA CONTEMPORANEA

I vol: *Dal Carducci al Croce.* - II vol.: *Dal Gentile agli ultimi romantici.*
III vol.: *Dal Serra agli ermetici.*

di complessive 1000 pp., II edizione, Bari, Laterza, 1947.

Tutte queste opere di carattere critico possono essere completate da

I CLASSICI ITALIANI

nell'edizione della casa Sansoni di Firenze, in sei grossi volumi, dove sono commentati i passi e le opere più significative della letteratura italiana dal Duecento al Novecento a cura del Russo e di altri suoi compagni di lavoro: Mario Fubini, Carlo Muscetta, Walter Binni, Napoleone Orsini, Giulio Marzot, Riccardo Rugani, Fernando Figurelli, etc. Dopo il *Manuale* del D'Ancona e Bacci, questa raccolta è la più completa e più aggiornata criticamente.

★

Opuscoli recenti:

LA LETTERATURA ITALIANA E LA STORIOGRAFIA CONTEMPORANEA (Bari, Laterza, 1947).
IL NOVIZIATO LETTERARIO DI LUIGI PIRANDELLO (Pisa, Via S. Francesco 2, Ediz. di «Paesaggio», 1947).

★

La Casa Editrice Le Monnier di Firenze (Via San Gallo, 35) annunzia di aver assunta l'edizione degli

ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE

CLASSE DI LETTERE, STORIA E FILOSOFIA
diretti da LUIGI RUSSO

Fondati nel 1873, gli *Annali*, pubblicati a cura dei professori della Scuola Normale Superiore e dell'Università di Pisa, sono la rivista periodica scientifica che arriva nei maggiori centri ed Istituti di studio di tutto il mondo.

Dopo l'infausta parentesi della guerra essi riprendono ora le pubblicazioni regolari e continueranno in futuro ad uscire in quattro fascicoli trimestrali.

È uscito nell'ottobre il I ed il II fascicolo del vol XVI (1947) che contiene:

COURIR: *Nota critica al «Trecentonovelle» di Sacchetti* — DONADONI: *Due note di filologia egiziana* — VIGEVANI: *Ricerche intorno gli «Aratea» di Avieno* — NENCIONI: *Un manoscritto delle «Vite» di Vespasiano da Bisticci* — MERLO: *Noterelle di fonetica e morfologia italiana* — RECENSIONI di Puccioni, La Penna, Pieraccioni, Romagnoli. — LIBRI RICEVUTI.

Uscirà alla fine di novembre il III ed il IV fascicolo contenente:

PARATORE: *Il fondamento religioso della «metafisica» epicurea* — GETTO: *La poesia del Parini* — ALFONSI: *Protagora adulatore* — BOLELLI: *Note glottologiche* — PETROCCHI: *La poesia di A. Poerio* — RECENSIONI di Bolelli, De Bonno, Puccioni. — LIBRI RICEVUTI.

Le pagine complessive dell'annata sono 240 in grande formato, sicché la pubblicazione dei fascicoli doppi non diminuisce per nulla il volume delle singole annate.

Abbon. annuo: L. 1.000 (estero L. 1.500). Inviare vaglia alla Direzione della Scuola o alla Casa Editrice Le Monnier.

I Soci della Società della Scuola Normale Superiore hanno diritto all'abbonamento pagando la quota sociale di L. 800 annue servendosi del c. c. postale n. 5.7650 intestato alla detta Società.

Per annate arretrate rivolgersi alla Scuola Normale Superiore.

EDIZIONE NAZIONALE
DEI CLASSICI DEL PENSIERO ITALIANO

diretta da

Enrico Castelli e Giovanni Calò

E' un'impresa editoriale senza confronti : i nostri pensatori del Medioevo, dell'Umanesimo e del Rinascimento alla portata di chiunque aspiri ad avvicinarli, in edizioni chiare e nitide, curate dai nostri studiosi migliori.

I classici del pensiero italiano, *sotto la direzione di Enrico Castelli e di Giovanni Calò, fanno onore alla nostra cultura. Ne è prova il crescente interesse suscitato all'estero. I testi sono preparati con accuratissima revisione critica : a fronte la traduzione italiana.*

SONO USCITI :

I. - G. Pico della Mirandola - DE HOMINIS DIGNITATE - HEPTAPLUS - DE ENTE ET UNO e scritti vari
a cura di Eugenio Garin

II. - G. Pico della Mirandola - DISPUTATIONES ADVERSUS ASTROLOGIAM DIVINATRICEM *a cura di Eugenio Garin*

V. - S. Pier Damiani - DE DIVINA OMNIPOTENTIA e altri opuscoli. *a cura di Paolo Brezzi e Bruno Nardi*

VI. - G. Aconcio - DE METHODO e opuscoli religiosi e filosofici
a cura di Giorgio Radetti

VII. - G. Aconcio. - STRATAGEMATUM SATANAE libri VIII
a cura di Giorgio Radetti

VIII. - C. Salutati - DE NOBILITATE LEGUM ET MEDICINE - DE VERECUNDIA *a cura di Eugenio Garin*

IN PREPARAZIONE :

LA DISPUTA DELLE ARTI NEL '400 (pezzi di G. Baldi, L. Bruni, Poggio Bracciolini, Giovanni d'Arezzo, Bernardo da Siena, Nicoletto Vernia, Antonio il Galateo), *a cura di Eugenio Garin*

T. Campanella - LA TEOLOGIA, opera inedita
a cura di Romano Amerio

P. Crinito - DE HONESTA DISCIPLINA, *a cura di Carlo Angeleri*

L. Valla - DE VOLUPTATE - DE LIBERO ARBITRIO,
a cura di Giorgio Radetti

Ogni volume rilegato in mezza tela alla bodoniana costa Lire 1500.

VALLECCHI

FERDINANDO MARTINI

DIARIO ERITREO

4 volumi in 8° grande per complessive 2700 pagine con numerose illustrazioni
Lire 4000

Edizione rilegata in cartone con dorso in tela Lire 6000

Pochi mesi dopo Adua, nel gennaio del 1898, Ferdinando Martini giungeva all'Asmara, primo governatore civile dell'Eritrea. Il suo compito si presentava assai difficile: egli lasciava dietro di sé un'Italia che non voleva più sentir parlare di *avventure coloniali*, un'Italia che aveva accettato da Menelik una pace qualsiasi, un'Italia disposta anche a sgombrare o per lo meno ridurre il territorio eritreo; e trovava gli indigeni atterriti dalla minaccia dell'invasione, delusi nella loro fiducia verso l'Italia, incerti e malfidi; trovava i pochi italiani impoveriti e indisciplinati; trovava un Governo che era tale solo di nome. Difendere i confini, senza cedere più un palmo di terreno ed evitando nel contempo altre avventure militari; dare alla colonia un'organizzazione economica; restituire agli indigeni fiducia e tranquillità, promuovendo una severa amministrazione della giustizia, e insieme rispettando e sviluppando le loro strutture politiche e sociali, le loro credenze religiose, le loro naturali attività: questo Ferdinando Martini seppe fare nel decennio del suo governatorato.

Durante tutto quel decennio, giorno per giorno, con diligenza somma, egli annotò avvenimenti e pensieri: non già con intenzioni letterarie, ma per fissare in modo preciso tutto quel che doveva a suo giudizio venire ricordato per averne norma nell'avvenire.

Questo « Diario », che va dal 29 dicembre 1897 al 31 marzo 1907, scritto in ventisei quaderni di circa duecentocinquanta pagine ognuno, vede appunto oggi la luce.

È chiaro che una pubblicazione di questo genere si pone da sé fra quelle destinate a suscitare l'universale interesse. Infatti la sua importanza è in primo luogo di ordine storico (e la documentazione di quanto l'Italia abbia fatto in Africa, nella sua più antica colonia, può acquistare oggi un valore e un peso non indifferenti per la sorte ancora indecisa di quel territorio); ma Ferdinando Martini è pur sempre un delizioso scrittore, piano, arguto, espertissimo nel nascondere sotto un'apparente semplicità — frutto d'altra parte di duro lavoro e di cure incessanti — non solo una vasta e ben ordinata cultura di sereno umanista, ma anche un'anima complessa e sensibilissima, in continua discussione con se stessa, non per mera dialettica intellettuale ma per una cristallina onestà di coscienza. Così il « Diario eritreo » è anche da un lato un'opera letteraria di alto valore, proprio perché scritta senza alcuna preoccupazione letteraria ma da uno scrittore che la sua arte aveva nel sangue, e raggiunge anzi una straordinaria efficacia di stile; dall'altro la testimonianza forse più puntuale e persuasiva della profonda umanità del Martini, della sua penetrazione psicologica, della sua chiarezza di visione, della sua pazienza instancabile, della sua tenacia inflessibile.

VALLECCHI

CESARE BRANDI

CARMINE

O DELLA PITTURA

con due saggi su

DUCCIO E PICASSO

....Libro da raccomandare agli studiosi della teoria dell'arte, così per le molte cose giuste e calzanti che dice, come per lo spirito che lo anima.

BENEDETTO CROCE
(*Quaderni della critica*, aprile 1946, p. 81).

Questo dialogo, primo e fondamentale per la serie di Dialoghi sulle Arti che Brandi annunzia sotto il titolo complessivo di *Elicona*, non è tanto un trattato della pittura quanto un'Estetica. Presentato nel 1945 in un'edizione introvabile, in pochissimi esemplari, suscitò una curiosità vivissima, ben comprensibile in Italia dove gli studi di Estetica hanno sempre fiorito. In questa nuova edizione integrano il dialogo due saggi, che appaiono ora per la prima volta: uno su un artista antico e uno su un moderno, secondo il piano predisposto da Brandi per ognuno di questi suoi dialoghi.

VALLECCHI

LE ARTI BELLE

RASSEGNA DI ARTI FIGURATIVE, ARTI DECORATIVE, ARTI MINORI
diretta da GUIDO MARINELLI

del Comitato di redazione fanno parte: Leonardo Borgese, Marziano Bernardi, Silvio Branzi, Aldo Carpi, Vincenzo Costantini, André Chamson, Annette David, Frank Mac Ewen, René Guilly, Glauco Natoli, Ugo Nebbia, Diego Valeri, Emilio Zanzi.

Una rassegna d'arte intesa con criteri moderni, che tende a mettere a punto i problemi più vivi dell'arte del nostro tempo.

Ogni mese offre un panorama di tutte le attività italione e straniere nel campo delle arti figurative, delle arti decorative e di quelle minori, arricchito da molte illustrazioni.
La «galleria» italiana e straniera è dedicata alle mostre di pittura e scultura, alle esposizioni artistiche varie e all'ampio notiziario dei libri, delle riviste e delle «novità».
Un «Quadrante del Mercato d'arte» informa delle vendite di Parigi, Londra, New-York, Amsterdam, ecc.

Una copia L. 200 - *Abbonamento annuo L.* 2000 - *Semestrale L.* 1000.

EDI-EDITORIALE ITALIANA - MILANO - Via S. Spirito, 7

Sta per uscire:

GAETANO PIERACCINI

LA STIRPE DE' MEDICI DI CAFAGGIOLO

NUOVA EDIZIONE

Il problema della trasmissione ereditaria dei caratteri biologici e la connessa dibattuta questione dell'eugenetica, studiati nella genealogia della grande famiglia fiorentina. Alla luce dei documenti d'archivio e di una iconografia senza pari, dovuta ai più grandi maestri del Rinascimento, Gaetano Pieraccini conduce un'avvincentissima indagine scientifica e storica a un tempo. Il primo uscire di quest'opera, più di vent'anni fa, fu salutato dai più calorosi consensi in tutto il mondo: e il successo si accrebbe col passare degli anni, tanto che il libro era introvabile e richiestissimo.

Quattro volumi in grande formato rilegati in tutta tela
con moltissime tavole fuori testo
Lire 8000

VALLECCHI

ULTIME NOVITÀ DE
" LA NUOVA ITALIA „

Un grande successo

TUTTE LE STRADE CONDUCONO A ROMA

di LEO VALIANI

È il diario della lotta antifascista clandestina e della guerra partigiana, scritto da uno dei maggiori protagonisti dell'insurrezione del 25 aprile 1945.

« Un libro di avventure e un libro politico; un libro in cui sembra che si perda il filo tra la quantità di uomini e di eventi di ogni statura che lo affollano e un libro, invece, che è ad ogni istante riaccordato, condotto verso il suo epilogo, con un « entrain » gioioso, dalla prepotente personalità dello scrittore ».

(ALDO GAROSCI: « L'Italia Socialista »).

« Un libro pieno di vita ».

(PIETRO NENNI).

COLLANA " DOCUMENTI DELLA CRISI EUROPEA "

pp. 400, 12 tavole f. t.

sopracoperta a due colori — Lire 950

S. A. EDITRICE LA NUOVA ITALIA - FIRENZE, Piazza Indipendenza 29

C. C. P. 5/6261

NOVITA' Garzanti **NOVITA'**

L'opera attualmente più letta e discussa nel mondo

DOVE ANDIAMO A FINIRE?

di SUMNER WELLES

Il pensiero politico dell'amico personale e collaboratore di Roosevelt, su tutti i problemi che assillano le nazioni dopo la seconda guerra mondiale, si esprime in questo libro con ammirevole chiarezza ed incisività. I maggiori uomini politici del momento passano coi loro segreti svelati attraverso le pagine di un'opera la cui apparizione ha rappresentato un fatto politico del più alto interesse.

Un volume di 550 pagine — Lire 1200

Nel quarto anniversario della nascita

SEBASTIAN JUAN ARBÒ

CERVANTES

La migliore biografia scritta sino ad oggi sul creatore di Don Chisciotte; un'opera non solo di profonda cultura e di arte, ma un'opera la cui lettura avvince potentemente come e più di un romanzo.

Un volume rilegato, di 526 pagine, con 12 tavole — Lire 1000

Sono usciti i primi volumi della nuova collana

Le spighe

Serie Verde

SINCLAIR LEWIS

DODSWORTH

Romanzo di un americano in Europa

Un volume rilegato, di 460 pagine — Lire 700

Serie Rossa

G. K. CHESTERTON

BREVE STORIA D'INGHILTERRA

Opera basilare nella formazione culturale della nuova Europa

Un volume rilegato, di 184 pagine — Lire 400

GARZANTI A.G **EDITORE**

MILANO

VIA DELLA SPIGA, 30

G. C. SANSONI - EDITORE - FIRENZE

Studi filosofici

G. CHIAVACCI

LA RAGIONE POETICA

in 8° p. 364 — L. 900

L'A. riproponendosi i motivi essenziali dello filosofia, dimostra come la soluzione concreta del problema della vita non possa esser data sul terreno logico perchè essa è opera del momento creativo dello spirito, o *poiesi*, che si attua, nella sua concretezza, come arte e come religione.

Classici della filosofia

F. D. E. SCHLEIERMACHER

DISCORSI SULLA RELIGIONE E MONOLOGHI

in 8° p. 311 su carta distinta rilegato alla bodoniana con sopracoperta a colori.

Contro le ostilità dei romantici, lo Schleiermacher rivendica la legittimità dell'esigenza religiosa nella quale si concreta la personalità. Accanto alla ricerca teoretica, i « Monologhi » appaiono come il fiore del suo spirito nell'approfondita contemplazione dei problemi morali dettati da quell'individualismo la cui fisionomia è condizionata dalla posizione religiosa studiata nei « discorsi ».

Mnemosyne — Epistolari, autobiografie, memorie e documenti. Collezione diretta da VINCENZO ERRANTE.

J. P. ECKERMANN

COLLOQUI CON GOETHE

in 8° p. 714 rilegato alla bodoniana, con sopracoperta a colori

Dal 1823 al 32, durante un decennio di frequentazione devota, Eckermann penetrò l'alta personalità del Poeta, dandocene un ritratto essenziale. Mentre la stessa Casa Editrice prepara il secondo volume delle opere scelte di Goethe, questo libro può essere presentato quale introduzione e commento alla lettura dei testi del massimo scrittore tedesco.

Capolavori stranieri tradotti e annotati

O. MACRÌ

IL CIMITERO MARINO

di PAUL VALÉRY

Studio critico - testo - versione metrica - commento - in 8° pp. 114 — L. 320

Difficile, anche ai competenti, accedere alla singolare espressione poetica di Valéry e in particolare alla chiusa armonia di questo poemetto caratteristico. La prova è stata superata dal Macrì nell'ambito filologico ed in quello artistico : la traduzione puntuale in rima, ardita conquista del testo quasi inaccessibile, permette ai non specialisti la lettura di un'opera nella quale si delinea una nuova civiltà poetica.

Scrittori d'estetica

L'ESTETICA E LA POETICA IN RUSSIA

a cura di ETTORE LO GATTO

in 16° p. 670 — L. 1.200

L'opera nella quale si adunano 43 scritti di 31 autori è oggi la sola che possa dare agli studiosi un'informazione vasta e attendibile sull'argomento e in certo modo integra la già largamente apprezzata « Storia della letteratura russa » dello stesso Autore costituendo essa, nella viva documentazione diretta, una storia del gusto in Russia dalla fine del '700 ad oggi.

L'Eco della Stampa

Ufficio di ritagli da giornali e riviste

FONDATO NEL 1901

Direttore

UMBERTO FRUGIUELE

Via Giuseppe Compagnoni 28

MILANO

CASELLA POSTALE 3549

ITALICA

The quarterly bulletin of the

American Association of Teachers of Italian

EDITOR:

JOSEPH G. FUCILLA

Editorial Office: Northwestern University, Evanston, Ill., U.S.A.

GIUS. LATERZA & FIGLI

EDITORI - BARI

ADOLFO OMODEO

GIOVANNI CALVINO
E LA RIFORMA IN GINEVRA

OPERA POSTUMA A CURA DI BENEDETTO CROCE

Volume (n. 426) della «Biblioteca di Cultura Moderna» di pagine 154 — L. 500

ANTONINO BRUNO

RELIGIOSITÀ PERENNE

Volume (n. 427) della «Biblioteca di Cultura Moderna» di pagine 120 — L. 440

FRANCO VENTURI

L'ANTICHITÀ SVELATA E L'IDEA DEL PROGRESSO IN N. A. BOULANGER

(1722-1759)

Volume (n. 428 della «Biblioteca di Cultura Moderna» di pagine 188 — L. 600

FILIPPO TURATI

Attraverso le lettere di corrispondenti

(1880-1925)

PER CURA DI ALESSANDRO SCHIAVI

Vulume (n. 429) della «Biblioteca di Cultura Moderna» di pagine 316 — L. 880

I PERIODICI DELLE EDIZIONI DELLA BUSSOLA

DIREZ.: Lungotevere Tor di Nona 3 - Tel. 55679

AMMINISTR.: Piazza Madama 8 - Tel. 50919

ROMA

FIERA LETTERARIA

Settimanale di Lettere Arti e Scienze

diretto da

G. B. Angioletti

L'INDAGINE

Quaderni di Critica e Filosofia - Rivista Trimestrale

diretta da

Enrico Castelli

LA RASSEGNA MUSICALE

Rivista trimestrale di cultura musicale

diretta da

G. M. Gatti

JANUS PANNONIUS

Rivista trimestrale umanistica dell'Accademia d'Ungheria in Roma

diretta da

Tiberio Kardos

ARCHIVIO PENALE

Rivista bimestrale di dottrina e giurisprudenza

diretta da

Remo Pannain

STRUTTURE

Rivista bimestrale di Scienza ed Arte del Costruire

Consiglio Direttivo

C. Cestelli Guidi, A. Libera, P. L. Nervi, G. Oberti

ITALIA UNITA

Mensile di Politica, Lettere, Arti, Scienze

diretto da

G. A. SCATTARELLI

Redazione: P. Grilli, G. Longo, E. Buttiglioni, C. Cacciapaglia, G. Fornarelli

Esce dal giugno 1947

Un fascicolo di 65 pp.: L. 8

Aobonamento annuo: L. 500

Direzione e Amministrazione: BARI - VIA MELO, 70

EDIZIONI DI "ITALIA UNITA"

LA REVUE DE LA MEDITERRANÉE

DIRECTEUR: M. JEAN ALAZARD

La Revue de la Mediterranée a pris une place éminente parmi les revues d'aujourd hui (Bulletin critique du Livre français).
Elle publie des articles et des chroniques de culture générale (articles de Charles Roux, Daniel Rops, etc.).

Abonnements: 250 *fr. par an* (6 *numéros*).
50 *fr. le numéro*

41, Rue Mogador, ALGER
108, Boulevard Saint Germain, PARIS

L'ACROPOLI

Rivista di politica
diretta da ADOLFO OMODEO

Alla memoria di Adolfo Omodeo, scomparso il 28 aprile 1947, è dedicato l'ultimo fascicolo della rivista da lui fondata. Vi collaborano:
P. CALAMANDREI, *Dignità del vivere.* - B. CROCE, *L'opera che fu nostra.* - L. SALVATORELLI, *Gli studi di storia.* - A. GALANTE GARRONE, *L'ultimo grande seguace di Mazzini.* - G. PEPE, *Il pensiero politico nell'*Acropoli. - C. MARCHESI, *In difesa della scuola.* - G. MALQUORI, *Il Rettore.* - R. MONTESANO, *Nel giugno* 1918. - G. BOLOGNA, *Nella guerra di liberazione.* - L. RUSSO, *Breve storia di un'amicizia e di un carteggio* - G. PUGLIESE CARRATELLI, *Ricordo del maestro.*
NOTA BIOGRAFICA-BIBLIOGRAFICA. - Un ritratto di Roberto Pane.
L'edizione sarà quasi interamente assorbita dagli abbonati a *L'Acropoli*. Per il limitato numero di copie che sarà posto in commercio è quindi utile prenotarsi presso l'editore (Via Lemme al Vomero II, Napoli).

MACCHIAROLI EDITORE NAPOLI

IL PONTE

Rivista mensile di politica e letteratura
diretta da PIERO CALAMANDREI

Sommario del n. 10 (anno III, ottobre 1947)

P. CALAMANDREI, *Patologia della corruzione parlamentare.* - M. BRACCI, *Aspetti giuridici della corruzione politica.* - E. ROSSI e U.E.P., *Incontri con Salvemini.* - A. KAZIN, *Kafka e il dolore del secolo.* - M. GUIDACCI, *Due liriche.* - C. LINATI, *Leggere e scrivere.* - M. MILA, *Alpinismo come cultura.* - C. BETTEI, *« Ma perché tutto quanto ! ».*
RASSEGNE: La politica interna (T. CODIGNOLA), *Cinema* (G. C. CASTELLO).
RECENSIONI: E. Mo in (T. CODIGNOLA); *L. Salvatorelli* (R. PERRONE CAPANO); *I. Markevitch* (E. SANTARELLI); *C. L. Ragghianti* (R. FRANCHI); *A. Koestler* (P. BARILE); *E. Pea* (V. SILVI); *V. Pratolini* (C. TUMIATI); *E. O' Neill* (E. BARBETTI).
IL NOVELLINO, CANTIERE.

Abbonamento annuo per il 1947: L. 850 — Un numero: L. 85
Direzione, Redazione, Amministrazione: Piazza Indipendenza 29 - FIRENZE

" LA NUOVA ITALIA „ EDITRICE

POLITECNICO

Rivista di cultura contemporanea
diretta da ELIO VITTORINI

Sommario del n. 37 (Ottobre 1947)

E. VITTORINI, *Politica e cultura* (intervista). - R. CANTONI, *La dittatura dell'idealismo.* - G. PRETI, *Cultura popolare in che senso?* - N. RISI, *Dieci poesie.* - *Cinque inediti* di F. KAFKA con articoli di C. BO, F. FORTINI, A. GHIRELLI. - R. BOERI, *Tombe della montagna.* - M. RAGO, *L'Italia nascosta di Gramsci.* - E. SERRA, *Il giudizio dei prefascisti.* - W. BISHOF, *Lettera dalla Grecia.* - M. KAVÈ, *Lettera dalla Persia.* - V. VITELLO, *A proposito della critica di Baran a Leontive.*

Illustrazioni, disegni, notizie e varie.

Redazione ed amministrazione: Viale Tunisia, 29 Milano

Un numero (mensile): L. 100 — Abb. annuo: L. 1.000

GIULIO EINAUDI EDITORE

CARRO MINORE

Rivista di cultura e vita morale
diretta da UMBERTO CORSINI
Condirettori: B. BETTA, N. BETTA, G.B. EMERT

SOMMARIO DEL N. 5-6 DEL 1947 (GIUGNO)

IL CARRO, *Politica e cultura.* - D. PESCE, *Sulla dottrina crociana della incarutterizzabilità della forma artistica.* - U. CORSINI, *Divagazioni sul valore delle scienze.* - B. BETTA, *Un contrasto da superare.* - E. BATTISTI, *Una donna fine secolo XIX.* - L. MOLINA, *Il gioco fattore di cultura.* - B. BETTA, *La crisi dell'uomo di G. Pepe.* - D. PESCE, *Noterella sulla religione di Tolstoi.*

Un fascicolo: L. 80 - Abbon. annuo L. 800.

Direzione e amministrazione: Via Milano 15, Trento

ALBERTO CRESPI - EDITORE - TRENTO

LA PAROLA DEL PASSATO

Rivista di studi classici

Redattori: V. ARANGIO RUIZ, V. BERTOLDI, V. DE FALCO, F. GABRIELI, A. MAIURI, C. MARCHESI, G. PUGLIESE CARRATELLI (responsabile)

Esce dalla metà del 1946 in fascicoli trimestrali. All'annata 1946 hanno collaborato: V. Bertoldi, V. Cilento, B. Croce, V. De Falco, E. Della Valle, S. Donadoni, F. Gabrieli, C. Gallavotti, M. Gigante, E. Lepore, D. Levi, A. Maiuri, F. Martinazzoli, L. Massa Positano, A. Omodeo, E. Paratore, G. Pugliese Carratelli, F. Ribezzo, A. Rizzo, C. F. Russo, W. Till.

Un fascicolo : L. 300 — Abbonamento annuo: L. 800.

Redazione e Amministrazione; Via Lemme al Vomero 11, Napoli.

Versamenti sul clc. p. 6/18986 intestato a

MACCHIAROLI EDITORE NAPOLI

LETTERATURA

Rivista bimestrale di letteratura contemporanea
diretta da ALESSANDRO BONSANTI

Sommario N. 35 (fasc. doppio, Luglio-Ottobre 1947)

G. CONTINI, *Scapigliatura piemontese.* - M. GUIDACCI, *I « Quartetti » di Eliot.* - P. TOYMBEE, *Uno studio sull'*Ulisse *di Joyce.* - L. DE LIBERO, *Altri epigrammi.* - G. PETRONI, *Matrimonio mancato.* - A. BONSANTI, *Due frammenti da la « Buca di San Colombano ».* - W. B. YEATS, *Dialogo dell'anima e di se stesso.* - P. ERNST, *Tre colloqui immaginari.* - MARQUES DE VILLANOVA, *Tre poesie.* - A. NOFERI, *Il « Petrarca » di U. Bosco.* - NOTE di Franco Lombardi, A Seroni, C. Varese, M. La Cava.

RECENSIONI, CRONACHE.

Il n. 36 sarà dedicato completamente a Marcel Proust.

La distribuzione è eseguita dalla
CASA EDITRICE VALLECCHI

EDIZIONI DI " LETTERATURA "

SHL
WITHDRAWN

Prezzo del presente fascicolo: L. 140